



---

**Programa de Doctorado  
en Ciencias Sociales**

**TRABAJO SOCIAL Y CREACIÓN  
COLECTIVA TEATRAL.  
UNA DÉCADA CON PERSONAS  
SIN HOGAR EN SEVILLA**

**Programa de Doctorado en Ciencias Sociales**

Línea de Investigación: Cultura, desarrollo humano e intervención social

**TESIS DOCTORAL**  
**Manuel Muñoz Bellerin**  
**Sevilla**  
**Enero de 2019**



**TRABAJO SOCIAL Y CREACIÓN  
COLECTIVA TEATRAL.  
UNA DÉCADA CON PERSONAS  
SIN HOGAR EN SEVILLA**

**Programa de Doctorado en Ciencias Sociales**

Línea de Investigación: Cultura, desarrollo humano e intervención social

Manuel Muñoz Bellerin

Tesis Doctoral presentada en el  
Programa de Doctorado en Ciencias Sociales  
de la Universidad Pablo de Olavide  
**Directora: Nuria Cordero Ramos**  
**Director: Alberto del Campo Tejedor**  
**Director: David Sánchez Rubio**

Sevilla  
Enero de 2019





# Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
 <b>1. Trabajo social con colectivos vulnerables en contextos de exclusión/ opresión.</b>	
<b>Del trabajo social hegemónico al trabajo social crítico.....</b>	<b>9</b>
Introducción.....	9
1.1. Intervención en lo social y trabajo social moderno. Introducción desde la búsqueda de una conceptualización específica basada en los derechos humanos .....	10
1.2. El Trabajo Social Crítico .....	18
1.3. Trabajo Social y Derechos Humanos como dialéctica tensional hacia una intervención participativa contra hegemónica.....	32
1.4. Trabajo Social y Derechos Humanos como productos culturales.....	45
 <b>2. Potencialidades del teatro aplicado en la intervención con colectivos vulnerables.....</b>	<b>57</b>
Introducción.....	57
2.1. Práctica cultural del teatro como matriz socio-histórica en los procesos de emancipación humana .....	58
2.2. Teatro y hegemonías.....	62
2.3. Teatro Crítico.....	66
 <b>3. Trabajo social y derechos humanos con personas sin hogar.</b>	
<b>Aportaciones desde un enfoque creativo. ....</b>	<b>97</b>
Introducción.....	97
3.1. Aproximación socio-histórica a las personas sin hogar.....	98
3.2. Vulneraciones de derechos que sufren las personas sin hogar. La invisibilidad de las mujeres sin hogar....	107
3.3. Modelos y enfoques de Intervención Social con PSH .....	114
3.3.1. Modelo de trabajo social con personas sin hogar desde la creatividad.....	127
 <b>4. Metodología de investigación .....</b>	<b>137</b>
Introducción.....	137
4.1. Consideraciones acerca de la metodología de investigación .....	140
4.1.1. Descripción del proceso: organización y programación del trabajo de campo .....	143
4.1.2. Descripción de las instituciones .....	152

4.1.3. Descripción de los participantes por grupos y espacios de investigación.....	163
4.2. Técnicas empleadas en el trabajo de campo .....	169
4.2.1. Técnicas de Intervención Social.....	170
4.2.2. Técnicas de pedagogía teatral. Taller de Teatro.....	189
4.3. La <i>Creación Colectiva Teatral</i> , método de teatro crítico aplicado a la intervención social.....	204
4.3.1. Fase final del trabajo de campo: Taller de creación colectiva teatral con participantes de los grupos de CMM y CAM y Proceso de creación colectiva teatral con grupo Teatro de la Inclusión .....	213
4.4. Síntesis de la aplicación de las técnicas de investigación .....	229
<b>5. Resultados de la investigación. Discursos y prácticas colectivas .....</b>	<b>235</b>
Introducción.....	235
5.1. Análisis de los discursos a partir de las categorías principales de estudio: Trabajo Social, Derechos Humanos y Teatro.....	239
5.1.1. El Trabajo Social como categoría matriz en los discursos de los participantes.....	240
5.1.2. Derechos Humanos como categoría matriz en los discursos de los participantes .....	266
5.2. Teatro como categoría matriz en los discursos de los participantes.....	281
5.3. Creación Colectiva Teatral: proceso final del trabajo de campo .....	297
5.3.1. Montaje: teatro y experiencias en la creación socio-artística.....	319
<b>6. Conclusiones.....</b>	<b>333</b>
<b>7. Bibliografía.....</b>	<b>345</b>
Otras Referencias.....	359
<b>8. Anexos .....</b>	<b>361</b>
8.1. Anexo 1 .....	361
8.2. Anexo 2.....	362
8.3. Anexo 3.....	363





## Introducción

La presencia en esta tesis de las categorías trabajo social y teatro está mediatizada por dos factores principales. De un lado, la experiencia empírica que he podido tener a lo largo de tres décadas en las que se han sucedido unas y otras de estas categorías (a veces de manera transversal, otras de manera separada) en mi trayectoria profesional y personal, desde el activismo y el artivismo. El teatro comenzó siendo un juego de juventud para combatir cierta timidez y socavar la desidia para convertirse, con la edad y el tiempo, en un mundo abierto a la imaginación y la acción socio-cultural y política. El teatro es el centro de esta tesis porque es el arte el que, como dijo Ernesto Sabato, puede permitirnos la salvación de la degradación a la que nos somete este sistema de oprobio y permanentes afrontas a lo humano. En uno de los muros de una universidad de Brasil pude leer en un grafiti “A arte é a única alternativa de salvação do horror da existência humana”. Quizás, la frase fuera trágica en su determinación pero, es evidente, que en la fragilidad de estos tiempos que corren, necesitamos del material sensible del arte para alcanzar la esperanza de un mundo más habitables para todos y todas. Ha sido el teatro y, concretamente, los teatreros y las teatreras quienes me han hecho comprender y sentir esta necesidad. César Badillo, José Pedro Carrión, Shirley Paucara, Eugenio Barba, de manera más o menos cercana y, a través del estudio, los poetas, maestros y maestras que soñaron y nos hacen soñar que es posible la utopía gracias al teatro. Entre otros: Brecht, Stanislavski, Littlewood, Artaud, Grotowski, Boal, García, Buenaventura...

He de reconocer que el Trabajo Social es un medio de contradicción en el que me sitúo frente a lo materialmente posible de una existencia positiva o el horror de la impasibilidad de la violencia que genera dolor y desgarró de hombres y mujeres que he tenido la inmensa suerte de conocer a través de viajes y proyectos. El trabajo social configura el vértice de una triada que en mi caso son estas tres categorías que me han conformado como un ser desprovisto de soluciones en los retos que se nos presentan como profesionales y activistas del trabajo social; pero que está en la búsqueda incesante de estas en el afán de encontrar espacios y tiempos donde podamos relacionarnos desde la dignidad, en el que sintamos que podemos luchar juntos hacia la igualdad y la emancipación de todos y todas. Esta tesis me ha permitido, una vez más, generar ilusiones de que el trabajo social sigue siendo ese espacio y tiempo de lo materialmente posible de una humanidad emancipado-

ra. Por ello, mis agradecimientos a las entidades que me han permitido realizar el trabajo de campo: Fundación Miguel de Mañara y Centro de Acogida Municipal a través de la empresa Grupo 5. Y sobre todo a mis directores de tesis que han estado acompañándome en este aprendizaje.

Junto a estas dos categorías principales han estado presentes los derechos humanos. Puedo decir que fueron los derechos humanos, antes que nada, los que me abrieron la conciencia de un mundo oculto en el cual habitaban y siguen habitando estos otros y otras que conforman la faz de una humanidad cargada de sensibilidades en lo político y en lo emocional. Gracias a los derechos humanos críticos que me enseñó un activista de lo humano y lo terrenal como Diamantino García Acosta pude aproximarme, aún tímidamente, a los entresijos de la opresión como forma de dominación. Después vendrían las lecturas de Joaquín Herrera Flores, Walter Benjamin, Jane Addams o Paulo Freire descubriéndome en canal la coherencia entre el compromiso y la teoría. Entre medio, otra enseñanza, la de mi padre, Manuel Muñoz Márquez, que me hizo intuir, tal vez sin pretenderlo, de la consonancia que había entre la sensibilidad de su praxis cristiana y la indignación que mostraba por la vulneración de los derechos humanos de los oprimidos. Disertar sobre los derechos humanos es, en estos tiempos, más que una necesidad legítima un dilema existencial. En buena medida, los valores éticos de nuestra humanidad contemporánea están contenidos en la Declaración Universal de 1948, así como en las diferentes Generaciones a lo largo de la historia moderna. En el trabajo social y en general en la intervención en lo social, los derechos humanos no quedan ajenos. En el contexto socio-histórico en el que vivimos siguen produciéndose fenómenos en el que la opresión y la exclusión agravan cualquier planteamiento ético sostenible en materia de humanización. Por ende, estos fenómenos derivan de un conflicto generado por el modelo hegemónico que deja al descubierto nuestra condición democrática, igualitaria o universal de las categorías antes enunciadas.

En ciudades como Sevilla, las “personas sin hogar” son ciudadanos y ciudadanas que se encuentran en la desgarradora circunstancia de no tener un hogar, un empleo y, lo más grave, de perder los vínculos socio-familiares. La desafiliación, la desterritorialización o la identidad deteriorada son algunas de las consecuencias directas que quedan reflejadas en una cotidianeidad invisible, ocultada por mecanismos de control y orden social. Es en la realidad de los oprimidos y las oprimidas donde más falta hace que el trabajo social

con enfoque en derechos humanos críticos se constate desde una praxis de confrontación contra lo hegemónico como paradigma de la opresión y la dominación. La tarea está en idear y poner en marcha estrategias operativas hacia la materialización de los derechos humanos y de una igualdad efectiva. Precisamente, es en el trabajo social donde los derechos humanos formen parte de manera inescindible de los principios y las prácticas. Sin embargo, al igual que los derechos humanos, en el trabajo social hay una crisis respecto a su validación como instrumento de dignidad y, finalmente, de emancipación de los oprimidos y las oprimidas. La implementación de una praxis crítica como punto de partida hacia un horizonte de recuperación de los valores humanos se hace hoy inminente. Para ello, se hace necesario concitar procesos desde la conjunción de conocimientos y habilidades que no solo devengan del campo científico.

En esta tesis planteo la inmersión crítica, dialéctica, y con ello dinámica, del teatro como tentativa de este tipo de procesos en el que el arte cumple una función social de cambio. Metodologías como la que describo en la Creación Colectiva Teatral se nos aparecen como un hito esperanzador del que poder aunar trabajo social y derechos humanos, discursos y teorías, dignidad y emancipación. No obstante, es un proceso en construcción cuyo reto es abrir, materialmente, desde las prácticas, el camino hacia *otros mundos posibles*, de permitir el proceso de humanización con el que los seres humanos podamos desarrollar nuestras capacidades para transformarnos.

Desde hace una década, en calidad de trabajador social activista, he tenido la oportunidad de formar parte de un grupo de personas que sufren graves vulneraciones de derechos vinculados al tema del sinhogarismo. En este grupo se aglutina un proceso en el que intentamos activar análisis y acciones creativas desde la intervención social a través del teatro. La experiencia aprendida en este tiempo, junto al trabajo de campo de la investigación, son el fundamento y el alma de esta tesis. Sin ellos y ellas, este trabajo no tendría sentido. Gracias a ellos y ellas, este proceso es un camino hacia una dignidad compartida y la lucha por una emancipación por alcanzar.

### **Preguntas de Investigación**

- ¿Cuáles son las estrategias que se proponen desde el Trabajo Social para generar procesos emancipatorios ante las vulneraciones de derechos humanos que sufren las personas sin hogar?

- ¿Puede ser el teatro un instrumento de la intervención social y más específicamente del Trabajo Social para que las personas sin hogar logren crear espacios de lucha por la dignidad?

### **Objetivo General**

- Investigar los aportes del teatro como praxis crítica de la intervención social desde la hermenéutica de los propios afectados, personas sin hogar de la ciudad de Sevilla, con el fin de generar procesos de dignidad y emancipación.

### **Objetivos específicos**

- Estudiar las influencias de las concepciones hegemónicas que dominan las prácticas en Trabajo Social así como las propuestas contra hegemónicas procedentes de la teoría crítica.
- Analizar los aportes del teatro, concretamente la Creación Colectiva Teatral, como instrumento del Trabajo Social al servicio los derechos humanos de las personas sin hogar en Sevilla.
- Conocer el fenómeno del sinhogarismo y los modelos de intervención dominantes en la ciudad de Sevilla.
- Aplicar los conocimientos de la Creación Colectiva Teatral con un grupo de personas sin hogar de la ciudad de Sevilla para conocer los discursos y prácticas sobre cómo les afecta el sinhogarismo y las prácticas de intervención social.

Para dar respuesta a estos objetivos hemos realizado la siguiente investigación cuyo resultado es el trabajo que presentamos a continuación.

El texto lo he articulado en cinco capítulos con una organización estructural e ideológica que va desde una dimensión más teórica, hacia, paulatinamente, la concreción de una práctica específica aplicada en grupos de participantes durante el trabajo de campo.

En los primeros tres primeros capítulos, desarrollo un marco teórico con un elemento vertebrador: la interdisciplinariedad. Esta no es tratada como apartados conceptuales inconexos. Como en un puzle, compongo diferentes categorías con las que trato de fundamentar una teoría compleja pero rica en conocimientos.



En el primer capítulo abordo la cuestión del trabajo social como disciplina y profesión que está al servicio de las personas y colectivos que sufren vulneraciones de derechos. Una cuestión que pasa por la reflexión entre los grandes modelos de la intervención en el trabajo social. Así mismo, disertó sobre la conciliación entre trabajo social y derechos humanos centrándome en el elemento cultural como dimensión característica.

En el segundo capítulo me adentro en el teatro como disciplina. El teatro no es un ente abstracto, no es una idea, consiste en acciones y maneras de desarrollar relaciones e interacciones en pos de un modelo hegemónico u otro emancipador. Cierro este capítulo con la definición y exposición de la creación colectiva teatral como paradigma donde confluyen categorías y prácticas conciliadoras de una estrategia posible de emancipación, pero, sobre todo, de intervención socio-cultural participativa.

Cerrando este primer bloque, en el tercer capítulo, me acerco a la realidad del sinhogarismo por ser el fenómeno que afecta comúnmente a todas las personas que son sujetos de esta investigación. Me adentro en los orígenes del sinhogarismo para aterrizar en los principales modelos de intervención con personas sin hogar. En la última parte, retomo el teatro como puente hacia la metodología de intervención, pero, aún, disertando sobre aspectos epistemológicos que creo necesarios apuntar en este final del marco teórico.

En el capítulo cuarto presento la propuesta metodológica que ha guiado esta investigación haciendo una aproximación a la recopilación de discursos y prácticas durante el trabajo de campo. Detallo los diferentes aspectos concernientes a la planificación y organización, calendarización, perfiles de los participantes, descripción de los espacios donde se llevó a cabo el trabajo. Hay, como es lógico, una parte central en la que especifico, de manera extensa, las técnicas empleadas y que, en el caso de esta tesis, han sido fundamentales para la justificación metodológica. Si antes me refería a la interdisciplinariedad como un elemento distintivo de esta tesis, en este apartado se podrá comprobar cómo conjugarse desde la aplicación de técnicas procedentes del arte y de las ciencias sociales.

Por último, cierro este trabajo con el capítulo cinco que corresponde a los resultados de la investigación. Para ello, pongo en diálogo las voces de los participantes y las “voces del investigador en calidad de “científico” pero, esencialmente, en calidad de activista de los derechos humanos que intenta aplicar nuevos medios centrados en la participación de los sujetos. Este diálogo se produce desde los discursos como una hermenéutica crítica

aplicada en la que los participantes han podido ejercer sus derechos a expresarse y a participar dentro de un espacio estratégico liberador como es la creación colectiva teatral. Estos discursos se realizaron desde las capacidades creativas en sus dos vertientes: narrativas orales y narrativas del cuerpo.

Concluyo, agradeciendo a todas las personas que han pasado por Teatro de la Inclusión, por esta década de luchas desde el teatro crítico.

A mi padre (in memoriam), a mi madre por darme el ser y el estar, a mi familia al completo, a mis amigos y amigas, todos mis seres más queridos.

A aquellos y aquellas que me han nutrido del conocimiento que espero haber logrado a través de tantas conversaciones y que me ha servido de dialéctica crítica en este proceso. Algunos de manera más cercana, otros en la distancia: Nuria Cordero, Shirley Paucara, César Badillo y Teatro de La Candelaria, José Pedro Carrión, Diego Gené y la Escuela de la Comedia y el Mimo de Nicaragua...



“Este esfuerzo por entender la vida a través de su representación dramática, de ver representada la participación de uno mismo, se hace difícil cuando uno entra en el campo del desarrollo social, pero no es imposible si un grupo del Settlement busca de manera constante nuevo material” (Addams, 2014:417).

“Nada es pues más parecido, bajo diversas figuras, que la humanidad de todos los tiempos” (Walter Benjamin).

# **1. Trabajo social con colectivos vulnerables en contextos de exclusión/ opresión. Del trabajo social hegemónico al trabajo social crítico**

## **Introducción**

El nacimiento del trabajo social moderno se produce en un momento histórico con profundos cambios en la vida social, cultural y económica para una parte importante de seres humanos en el mundo. La consolidación del capitalismo bajo nuevas formas y tramas repercute en el surgimiento de las ciencias sociales. La intervención social no es ajena a estos cambios. En el caso del trabajo social, hay autores que dejan en evidencia la confluencia entre capitalismo y modelos de control y sostenimiento del sistema hegemónico imperante como el asistencialismo o el desarrollismo (Netto, 2011, Iamamoto, 2003). Otros apuntan a la intervención del Estado en el trabajo social (Ruiz, 2005). En el primer apartado hago una reflexión acerca de ello, cuestionando el papel de estos modelos como agentes de unas realidades donde se está debatiendo el futuro de una humanidad sacudida.

En el segundo apartado, vuelvo a apuntar el paradigma crítico como espacio alternativo al sistema establecido. Para ello, concilio aquí las aportaciones de autores diferentes que, desde mi punto de vista, coinciden en una idea de praxis crítica con la que afrontar una realidad cada vez más fragmentaria en lo socio-económico. Así mismo, expongo dos ejemplos que considero son de relevancia histórica pero que también pueden servir de referencia actual: de un lado las aportaciones de Jane Addams como adalid de un trabajo social crítico y de defensa de los derechos de oprimidos y oprimidas. De otro, el movimiento de reconceptualización latinoamericano.

Hay dos apartados que concluyen este capítulo y que hacen mención a las conexiones entre derechos humanos y trabajo social y a lo cultural como elemento ligado a estas dos categorías. Como punto de partida, la definición actual del trabajo social es un elemento de enorme consolidación entre estas materias. Antes me he referido a la competencia de la pedagogía emancipadora dentro del trabajo social como un medio que nos puede ser de utilidad en el planteamiento de este estudio. La función educativa en la profesión y el desarrollo cultural suponen recursos complementarios en la búsqueda de tendencias hacia la emancipación desde una praxis liberadora.

### **1.1. Intervención en lo social y trabajo social moderno. Introducción desde la búsqueda de una conceptualización específica basada en los derechos humanos**

Los puntos de anclaje de esta primera parte del marco teórico están ligados a una categoría general bajo diferentes títulos: intervención social, intervención en lo social, acción social, que son atribuibles a “procesos en contextos específicos [...] que persiguen finalidades prefijadas, consciente o inconscientemente” (Ruíz, 2005:10). Una de estas formas de intervención es el trabajo social que es “una profesión basada en la práctica y una disciplina académica que promueve el cambio y el desarrollo social, la cohesión social, y el fortalecimiento y la liberación de las personas” según la Federación Internacional de Trabajadores Sociales (FITS) y la Asamblea General de la Asociación Internacional de Escuelas de Trabajo Social (AIETS) en 2014.

En el caso del trabajo social, estos puntos gravitan por líneas o enfoques que recorren la disciplina de manera transversal en el sentido temporal y espacial. Es decir, no son entes estáticos, han circulado de diversos modos: en ocasiones de manera intermitente, otras marcando un peso específico, a veces auspiciando un estilo determinado, otras abriendo alternativas nuevas. Con ello, hago explícito que, si bien tomo partido por un trabajo social crítico y activista como un modelo que he tenido de referencia en la praxis (como profesional e investigador), respeto la idea contemporánea (Healy, 2001) en la cual se hace necesario la confluencia de aquellos aspectos positivos y contradictorios de las diferentes perspectivas (pretéritas y actuales) que componen el corpus total de una disciplina que aún está rebelándose.

La existencia del trabajo social como profesión y disciplina está ligada al concepto de *modernidad* tal como la concebimos en el presente. Por tanto, su historia no es tan antigua, es reciente. Y, justamente por ello, creo que es fundamental tomar en consideración las diferentes etapas y movimientos por los que ha pasado. De aquí que esta primera disertación teórica resulte a veces ecléctica y heterogénea, alejándome de cualquier determinación. Lo realmente relevante es que un discurso sobre el qué y el por qué o el cómo del trabajo social no puede ser absoluto y concluyente. Debe contemplar las múltiples experiencias que han acontecido a modo de un aprendizaje que tiene como finalidad la auténtica *liberación de las personas*. Me refiero a dicha finalidad porque el trabajo social interviene a partir de los problemas que los usuarios plantean como demandantes.

Problemas que suelen contener, implícitamente, elementos de opresión, desigualdad, carencias, etc.

Entre algunas de las líneas divergentes resulta inevitable hacer mención a lo largo de casi todo este pasaje del *paradigma funcionalista/individualista* asociada al *casework* (Morán, 2008), pues ha tenido y mantiene un peso considerable, sobre todo en la instauración de la profesión como agente en espacios institucionales como el Estado. Al mismo tiempo, estimo inevitable hablar del *paradigma marxista* porque ha servido de modelo a un enfoque diferente al anterior que ha dado lugar a movimientos claves, como es el caso de la *reconceptualización* en América Latina (Alayón, 2016) y al trabajo social crítico de enorme influencia. Así mismo, considero que algunas de las ideas tomadas de perspectivas como el *posestructuralismo* pueden dialogar con un enfoque activista del trabajo social (Healy, 2001), dejando claro que, por encima de todas estas asociaciones, hay un principio que priorizo: la revalorización del sujeto como nexo central del trabajo social. Una centralidad que está basada en las experiencias no como objeto de estudio, sino como discurso donde transcurren las realidades sociales y que forman parte de una construcción de todos y todas. En este sentido, tanto a usuarios como a profesionales, las experiencias nos unen más que nos separan. Para Matus, lo experiencial permite al trabajo social confrontar

“el hecho que él no opera en primer lugar con objetos tangibles y solitarios, sino justamente su materialidad apunta a la dirección de una coacción, de un compromiso conceptual. En este sentido son materiales los márgenes, las posibilidades de emergencia o restricción de: las nociones de lo real, las potencialidades y límites de las prácticas discursivas y el modo de *nombrar* al otro. (2016:23)

La configuración del trabajo social tradicional se fue constituyendo en un continuum cronológico que va desde el siglo XVI hasta la actualidad y que transcurrió por corrientes que van de la caridad y la beneficencia a la asistencia social y de esta a los servicios sociales (Alemán, 2008). El origen fundacional del trabajo social moderno está inscrito en un contexto histórico y geopolítico que marca notoriamente el desarrollo de un modelo que denomino trabajo social hegemónico. Este se originó, principalmente, en Europa y Norteamérica, marcado por el surgimiento de la segunda revolución industrial durante la década de los 70 del siglo XIX (Hobsbawn, 2012) provocando lo que sería la configuración de la disciplina, así como su posterior profesionalización (Netto, 2011; Martinelli,

2011). La *cuestión social* fue un intento de las élites y la burguesía para explicar los problemas estructurales que prorrumpieron como consecuencia de la industrialización y que tuvo como resultado la creciente bolsa de pobreza y miseria. Fenómenos como el *pauperismo* y la cuestión social son considerados como *formaciones sociales* productos de una política desarrollista centrada en la liberalización del mercado laboral dentro de un sistema económico marcado por el capitalismo. Para autores como Castel “la cuestión social se plantea a partir de los desafiados, de los que quedan desunidos, y no de quienes se integran.” (1997:72).

Dentro del sistema capitalista, regulado por un *contrato social* donde los roles y las funciones estaban organizadas de manera metódica por la productividad en todos los estamentos, la vigilancia y el control llegaron a ser tareas prioritarias para garantizar el orden social (Carballeda, 2002). El anclaje de las ciencias sociales en la modernidad tuvo, en gran medida, un papel específico en las disciplinas de nuevo cuño como la psicología, la sociología o el trabajo social. De facto, el trabajo social, como una de las formas de la *intervención en lo social* (Carballeda, 2002), desempeñó una actuación decisiva en la construcción de las sociedades modernas. Dentro de esta nueva reorganización social, se produjeron cambios de enorme trascendencia en el campo histórico de la humanidad que requerían mecanismos de supervisión y adoctrinamiento, sobre todo dirigidos a quienes quedaron fuera de las *zonas de integración* (Castel, 1995).

En lo tocante a la cuestión social, el papel del trabajador social estuvo caracterizado por un tipo de práctica centrada en una especie de *mediación* entre los dos polos sociales antagónicos desde el siglo XIX: la burguesía y el creciente proletariado. Más que mediación habría que referirse a la transmisión de los códigos y las normas impuesta por el sistema hegemónico dentro de este nuevo orden social. De aquí que asocie el nacimiento del trabajo social con la categoría hegemónica como mito fundacional de la disciplina y de la profesión. Hay autores que así lo confirman, aludiendo a una conexión directa entre trabajo social profesional y cuestión social (Iamamoto, 2003; Ayalón y Molina, 2006).

Trabajo social y hegemonía funden sus orígenes en el mito fundacional de la modernidad con la finalidad de justificar una serie de actividades que, en el caso del primero, predeterminan (no sin polémica) la función sociopolítica de esta disciplina. Denomino hegemónico a un sistema social y cultural específico representado en el modelo capitalista (pretérito y contemporáneo) como forma de dominación que tiene como finalidad, entre



otros objetivos, el “interés común de defender y extender la posición establecida, de combatir las alternativas históricas, de contener el cambio cualitativo” (Marcuse, 2016:84). En relación a la profesionalización del trabajo social, citando a Netto, los inicios estuvieron predeterminados por un elemento fundamental caracterizado por cierto tipo de “práctica institucionalizada” (2011:17) en la finalidad de control del orden establecido. Esta *práctica institucionalizada* llegó a convertirse en un modelo de actuaciones que exhortaban a dudar de los principios éticos, la finalidad, incluso la metodología, dirigida a la emancipación de la humanidad.

A partir de las premisas señaladas, la funcionalidad reguladora del trabajo social dentro del sistema hegemónico le colocó en una posición intermedia entre el Estado y la sociedad. Esta posición no ha sido arbitraria, nunca lo fue y no lo es en la actualidad. La era moderna dispuso de mecanismos sofisticados de control, de ahí la aparición, entre otros, de las ciencias sociales (Foucault, 2012). Antes de la modernidad, el *nuevo régimen* ya prescribió la inspección como medio que tenían los estados liberales para vigilar y castigar todo aquello que se saliese de los márgenes establecidos. Este medio iba dirigido a aquellos que se alejaban de las nuevas pautas de la reorganización social promovida por el sistema. Como argumenta Carballada “la intervención en lo social se presenta como una vía de ingreso a la modernidad dirigida a aquellos que cada época construye como portadores de problemas que pueden disolver al *todo social*” (2002:21). En lo sucesivo, las nacientes disciplinas científicas, como es el caso del trabajo social, contrajeron, con mayor o menor calado, un tipo de contrato (oficial u oficioso) con el Estado y la burguesía con esta finalidad.

De este modo, la *asistencia* como modelo de intervención en lo social se verá asociada a la problemática del trabajo (Castel, 1997). Para el sociólogo francés la formación social conformada por los “desafiliados” tiene un sentido práctico y operativo en la organización social capitalista. El estado y las nuevas clases dominantes articularon procedimientos sofisticados basados en una praxis bien equilibrada entre pensamiento y acción. La *ayuda* constituyó la base moral con la que fundamentar un modelo de acción social como la asistencia. La organización de este sistema moral e interventor se desarrollaba a tres niveles:

“primero, la asistencia a los indigentes mediante técnicas que anticipaban el trabajo social en el sentido profesional del término, segundo, el desarrollo de instituciones del ahorro y previsión voluntaria que generaron los primeros frutos de una sociedad

aseguradora, y tercero, la institución del patrocinio patronal, garante a la vez de la organización racional del trabajo y de la paz social” (Castel, 1997:206).

La fundación de organizaciones como la Charity Organization Society (COS) tuvo un papel específico en la tecnificación del asistencialismo. Métodos como el *case work* constituyó (y sigue constituyendo en ciertos aspectos) la piedra angular de la práctica del trabajo social. Figuras como el *visitador de pobres*, antecedente directo del trabajador social profesional, operaba a partir de un procedimiento que consistía en “la evaluación de las necesidades, control del empleo del socorro, intercambio personalizado con el cliente” (Castel, 1997:207) en aras a un sistema de control que posibilitara la rehabilitación de los desviados e impostara la normalización social como garante del nuevo orden social.

En este marco, las relaciones entabladas entre Estado y Trabajo Social (Ruíz, 2005) sirvieron para que el capitalismo desarrollara mecanismos de explotación y dominación en países occidentales como Inglaterra y EE.UU. El pilar económico como vertebrador de la paz social de los Estados modernos fue construyéndose desde la base de una relación salvaje entre trabajo y capital (Hobsbawm, 2012). La pauperización y la cuestión social fue aumentando las filas del desempleo y la desesperación: muchos de los afectados se rebelaron auspiciando el conflicto social, generando la alarma de los gobiernos y la burguesía.

En el plano social se han producido a lo largo de la historia situaciones dramáticas que han cambiado de nomenclatura pero que permanecen con otros signos e intérpretes. Los ejemplos son múltiples: pasamos de la emigración del campo a la ciudad durante la revolución industrial a los inmigrantes refugiados socioeconómicos y políticos de ahora; de la esclavitud como formación económica salvaje al encubrimiento de los contratos basura; en la perspectiva de género, la igualdad sigue siendo una lucha diaria de las mujeres más que una realidad material; la violencia social se reproduce por diferentes mecanismos: maltrato y abuso infantil, violencia de género e intergeneracional, etc. La xenofobia, la aporofobia (Cortina, 2017) o el sinhogarismo son efectos modernos de una estigmatización social que viene de tiempos remotos.

Si bien es cierto, como apunta Chomsky, que si miráramos atrás podríamos comprobar cómo las luchas pretéritas han permitido que hoy seamos “testigos de un progreso social considerable” (2013:2013), no es posible obviar que hoy día el sistema capitalista sigue articulando mecanismos de control y enajenación de una realidad mundial en la que sigue

imperando la desigualdad y la opresión. La instrumentalización del trabajo social *mediador* dentro de la estrategia del status quo ha sido controvertido, dejando en evidencia cuestiones que forman parte del sentido vital de la disciplina. El dilema del rol del trabajo social como modelo de la intervención en lo social dentro del Estado sigue abierto como una herida que aún no cicatriza (Ferguson, Ioakimidis & Lavalette, 2018). La articulación de los servicios sociales ahondó aún más en esta cuestión. Una vez finalizada la segunda guerra mundial, la ubicación central asignada al trabajador social en el Estado del Bienestar como gestor de recursos marcó aún más la complicidad de tiempos pasados. Esta complicidad tendría consecuencias directas. Sobre todo, porque quedaban por llegar épocas de crisis donde dichos recursos serían escasos, quedando la profesión en un nuevo cuestionamiento acerca de su presencia activa en los entresijos del Estado. En calidad de agente administrador de recursos, el trabajador social puso en práctica las políticas sociales articuladas por aquél. Esto dejaba en entredicho, una vez más, el rol político de una disciplina que se basa en las relaciones humanas. Para Ruíz,

“El Trabajo Social se puede definir como un reflejo de la relación cambiante entre el Estado y el individuo, así que un cambio en cualquiera de sus polos afecta al propio Trabajo Social en tanto que uno de los campos en el que ambos se encuentran.” (2005:38)

Una de las consecuencias que ha tenido este tipo de contrato ha sido la conversión de una disciplina que, si bien en sus inicios pre-modernos estuvo en contacto directo con los sujetos (Aleman y Fernández, 2008), en la reubicación dentro del aparato estatal le confirió un estatus administrativo definitorio. La nueva disposición en el manejo de los recursos abrió la puerta de los despachos con el peligro de que se cerraran otras vías de comunicación generadas con grupos y comunidades en sus propios hábitats. De nuevo, la sombra del funcionalismo presagiaba la vuelta a “una práctica pobre de gestión de prestaciones y recursos, a una intervención cada vez más estéril por repetitiva y, por consiguiente, a un desarrollo de la profesión escaso y frustrante para gran parte del colectivo” (De la Red y Brezmes, 2008).

La continuada participación del trabajador social como distribuidor de los recursos fue una consecuencia del proceso de producción fordista impulsado por el neoliberalismo (Martinelli, 2011). Progresivamente, el trabajador social fue asumiendo una tarea “reducida a una actividad industrial en cadena” (Ruíz, 2005:46) propia de los medios de pro-

ducción en expansión desarrollada por el capitalismo. La intervención en lo social pasó de las casas y los barrios a las oficinas, de la comunidad a la institución. Es así como se fue abriendo una distancia cada vez más alejada entre el sujeto-objeto y la intervención. De nuevo, el funcionalismo jugó un papel compartido. Este distanciamiento ha tenido efectos de considerable cuantía para el trabajo social como profesión, pero no cabe dudas de que trazó un posicionamiento en el proceso de emancipación en contextos de opresión y dominación. No es fácil desprenderse del papel jugado dentro de la esfera estatal. Tampoco sostengo aquí que dicho papel haya sido definitorio o que sea el único.

No obstante, asociar de manera unívoca y hegemónica Trabajo Social y Estado sería obviar otras muchas experiencias en las que el primero ha contado con estrategias de resistencia frente, precisamente, a poderes como el Estado. De hecho, trato en esta tesis de explorar nuevos caminos en un horizonte en el que creo que debe estar, si no separado de aquel, al menos independiente. Esta independencia tiene que pasar por un tipo de relaciones donde se prioricen los derechos de los seres humanos por encima de intereses particulares o gremiales. Menos aún de los intereses de algunos gobiernos que contrarían los derechos elementales de los ciudadanos. Volviendo a Ruíz y la centralidad relacional entre trabajo social y Estado,

”la perspectiva analítica debería situarse en torno al trabajo social más que como disciplina académica o campo de conocimiento como hecho institucional, como práctica que toma cuerpo efectivo en una institución (en este caso estamos tomando como referente al Estado), entendida esta como espacio de prácticas y relaciones...” (2005:40).

Se corre el riesgo, con ello, de seguir en un continuum donde el peso del Estado rompe cualquier paralelismo y en el que acaba imponiéndose al trabajo social un determinado paradigma con unas prácticas definidas en el campo social. Las políticas sociales prescritas por los gobiernos (sean estos estatales, autonómicos o municipales) que toman carta de naturaleza a través de leyes, decretos, normativas, etc., condicionan, en la mayoría de las ocasiones, las prácticas del trabajo social. La institucionalización de los Servicios Sociales es un ejemplo de ello. El ordenamiento de los diferentes organismos con objeto de valorar y distribuir los recursos ante las necesidades de la población más desfavorecida es un modo *pre-condicionado* de ejecutar una política hegemónica por parte de las diferentes administraciones públicas. Esta pre-condición “depende de si puede ser vista

como deseable y necesaria para las instituciones e intereses predominantes de la sociedad” (Marcuse, 2016: 44).

De esta manera, aunque no obvie que se puedan generar algunos tipos de cambios dentro de los límites de las Administraciones, en lo sustancial, en estas el trabajo social adolece de auténtica autonomía ante procesos que perpetúan la desigualdad. La liberación del ser humano como una finalidad del trabajo social queda reprobada en contextos donde la praxis no está encaminada hacia una legítima liberación de los seres humanos en todas sus dimensiones. La alienación como estrategia del sistema capitalista opera en diferentes campos y niveles. En el trabajo social esta alienación está reflejada en una miríada de actividades que parecen descabezadas y sin orden, pero conforman un sistema operativo hacia la pasividad y la enajenación de muchos usuarios, imposibilitando una auténtico empoderamiento de estos.

La cuestión acerca del papel definitorio del trabajador social en los contextos socio-políticos de actuación está determinada, en parte, por la ética de la intervención y la praxis. Se trata, más bien, de una cuestión dialéctica y de posicionamiento activo frente a las realidades sociales. La categorización de paradigmas dentro de la disciplina según la clasificación *hegemonía vs crítica* o *tradicional vs radical* tal vez sea simple, dando por supuestas ciertas ideas postuladas por enfoques como el posestructuralismo y que dejan al trabajo social en un territorio de nadie (Healy, 2001). Pero, considero necesario la adopción de este tipo de categorías como una forma dialéctica de entablar una relación entre estos polos que reflejan diferentes concepciones de comprender y actuar. Trato la polaridad como un juego de oposición en el que se evidencian las posiciones de cada rol ante la situación dada. Es menester entender este juego desde una idea política de la práctica. La inserción de lo político en la práctica es un hecho determinado por factores externos e internos. Externo, determinado por los programas de las instituciones del Estado, por ejemplo. Interno, por actitudes, niveles de responsabilidad, compromiso, etc., del profesional ante el caso o la demanda. Empero, en ambos hay un elemento que se puede denominar ético pero que, estimo, tiene componente político pues es el profesional en calidad de agente quien a través de las acciones que realiza genera (o intenta generar) un tipo de estrategia u otro.

Por todo esto, el *trabajo social hegemónico* es un concepto que utilizo para hacer referencia a aquellas experiencias y prácticas que se dan, tanto en la disciplina como

en la profesión (en el campo social o en el campo científico), para el mantenimiento del *status quo* de las condiciones generadas por el poder hegemónico. Aunque estas quedan integradas en una sociedad tecnológica caracterizada por lo *unidimensional* como forma de incluir la dualidad (Marcuse, 2016), los diferentes tipos de dominaciones siguen marcando subliminalmente una constante polarización signada según opuestos tales como protagonismo-antagonismo, inclusión-exclusión, dentro-fuera, etc., contenidos en fenómenos cotidianos que se reflejan en machismo, patriarcado, racismo, colonialismo, sinhogarismo, etc.

En el área profesional esto se puede apreciar en la *ideología del profesionalismo* centrada en “la creencia de que los profesionales son expertos que saben más que sus clientes acerca de la situación de su problema y de los medios para afrontarlo” (Fook como se citó en Healy, 2001:60). Se trata de una actitud hegemónica basada en los supuestos conocimientos académicos y profesionales. De este modo, la ideología del profesionalismo privilegia un tipo de estatus relacional ligado al “saber técnico y exclusivo sobre las demás formas del saber, sobre todo de la experiencia vivida.” (Healy, 2001:38). Este rol de hegemonía está fundado en la autoasignación o por concesión externa, o por complementariedad de ambos. De cualquier modo, se incorpora en la transmisión de valores y normas establecidos por una moral social, religiosa, cultural, dominante, nunca por el cuestionamiento deliberante. Este adoctrinamiento no reconocido encubre las prácticas sociales del *status quo* antes señalado. En el mismo, se hace complejo que haya un análisis profundo acerca de las dimensiones estructurales de los problemas que acarrear los sujetos. La simplificación perversa de las respuestas se concretizan en una culpabilización del sujeto como principal responsable de sus desdichas y problemas. Como argumentan Cloward y Fox Piven, “esta doctrina es tanto una doctrina política como una explicación del comportamiento humano. Se trata de una ideología que dirige a los clientes para que se culpen a sí mismos por sus problemas, en vez de a las instituciones económicas y sociales que producen muchos de ellos” (como se cita en Healy, 2001:23).

## **1.2. El Trabajo Social Crítico**

En este apartado tomo como referencia las influencias de las ideas emancipadoras en trabajo social procedentes de la teoría crítica, que promueve un nuevo orden social y una praxis transformadora. La noción de “praxis” que empleo alude a la idea hegeliana de

*pensamiento y realidad* como dialéctica frente a la filosofía tradicional (Hegel, 2010) y a la idea gramsciana de que la *teoría y práctica* conforman una unidad (Gramsci, 2011: 57). Complementariamente a lo anterior, praxis es asumido aquí desde dos acepciones fundamentales aportadas por Marx y Gramsci en cuanto a no oposición entre teoría y práctica y que, en palabras de Carballada, se trata por parte del primero en la “unidad dialéctica entre la acción humana y el conocimiento” [y por parte de Gramsci] “como acción transformadora, en tanto articulación entre la teoría y la práctica, desde una perspectiva emancipatoria.” (Carballada, 2002:40). La condición crítica está presente en ambos en cuanto que configuran espacios de análisis y cuestionamiento de los contextos socio-históricos en el que acontecen los cambios sociales, políticos y culturales.

Será en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX cuando comienza a producirse una nueva corriente que “al amparo de los movimientos sociales y las teorías sociales críticas progresistas” (Healy, 2001:24) dé lugar al *trabajo social crítico*. Este enfoque se encuentra enraizado en diversas experiencias socio-políticas y teóricas cuyo denominador común es la emancipación de los sujetos de sus diferentes tipos de dominación. El mestizaje de estas experiencias cristaliza en una epistemología basada en un tipo de trabajo social que recibe influencias de Marx y la Escuela de Frankfurt, del feminismo y el movimiento de reconceptualización, entre otros.

El elemento crítico tiene un sentido de ruptura con las hegemonías según Dussel (2012) irrumpiendo en la historia desde la dominación impuesta a través de la economía, la sociedad, la cultura y la política. Esa ruptura se produce a partir de la toma de conciencia (Freire, 1997) de los dispositivos estructurales que he señalado antes. Pero esta *concienciación* como antesala del cambio social consiste, también, en un entenderse desde los mundos a los que pertenecen profesionales y sujetos. De nada sirve que cambie el discurso si no hay un cambio en las formas. De ahí que “los procesos de concienciación pueden contribuir a una forma de cambio restringida en la que los miembros de la población oprimida aprendan a hablar de forma diferente acerca de sus experiencias, sin que cambien en absoluto las prácticas sociales en las que participan” (Healy, 2001:89).

En el trabajo social, el enfoque crítico está contextualizado en el mundo, en cada período socio-histórico, a partir de una nueva adscripción de la disciplina y la práctica en función a los múltiples y diferentes territorios geopolíticos y culturales (Deslauriers y Hurtubise, 2007). Al sentido universalista tradicional, así como la centralidad en los espacios



socioeconómicos de poder (fundamentalmente en las metrópolis industriales de Europa y EE.UU) se ha ido contraponiendo lo trans-formativo como horizonte de lo plural desde el trabajo social crítico. Un ejemplo pionero, como en tantas otras cosas, fue la trans-culturalidad de la que ya nos dio cuenta Addams (2014) en su relato sobre las relaciones entre los profesionales de Hull House y los inmigrantes de Chicago. La posibilidad de esta nueva adscripción desde la idea de lo *trans* en cuanto posicionamiento en lo transcultural, lo transfronterizo, lo transexual, etc., genera otras maneras de concebir la praxis dejando a un lado las corrientes positivistas arraigadas de las primeras escuelas y alcanzando nuevos métodos que incluyen espacios y sujetos heterogéneos. Espacios donde los grupos y las comunidades pasarían a ser territorios humanos en una nueva manera de concebir el trabajo social con fundamentación transformativa desde un tipo de intervención social que va en la “búsqueda rigurosa de una constelación explicativa que la configure. Esta articulación tensional es inseparable y funda este saber que ya no puede ser entendido bajo la noción restrictiva de acción sino de comunicación” (Matus, 2016:16).

En una descripción general, se podría decir que dentro del enfoque del trabajo social crítico existen dos corrientes: la reformista y la revolucionaria. En líneas generales, ambas tienen como objetivo el cambio social desde las estructuras opresoras. La diferencia principal radica en que la corriente reformista sostiene que el cambio puede realizarse “dentro del orden social vigente” (Healy, 2001:39), mientras que la corriente revolucionaria alerta que esta perpetúa las relaciones de poder, defendiendo una “práctica activista hacia la transformación social revolucionaria” (Dominelli como se cita en Haley, 2001:143). Se deduce que para una y otra el objeto está en el cambio social. A todo esto, como podemos apreciar, la disyuntiva institucional como estrategia de cambio no es nueva.

Sin embargo, en cuanto a los orígenes, se hace necesario mencionar el papel que juega Jane Addams por su rol protagónico en el nacimiento del trabajo social activista y crítico. Posteriormente, esbozo algunas ideas sobre qué se entiende por *trabajo social crítico* trayendo a colación tres marcos epistemológicos: uno más general, eurocéntrico, que viene de las ideas de autores como Healy (2001); el segundo, desde la *reconceptualización*, más cercano en lo geo-emocional y cultural, ubicado en América Latina y con autores como Netto, 2011, Freire, 1997, Iamamoto, 2003, etc; el tercero, situado en la pedagogía emancipadora (Gramsci, 2007; Abreu, 2016), situado en un espacio-tiempo equidistante entre los sujetos y la humanización del trabajo social en contextos de opresión donde son



necesarios procesos de transformación social, pues para la teoría crítica no es posible cambiar el mundo sin antes comprenderlo (Healy, 2001).

Se puede afirmar que la primera experiencia conocida de aplicación de la disciplina en los ámbitos grupal y comunitario a partir de un saber compartido fue llevada a cabo por Jane Addams (2013). Este hecho es consustancial al origen del *trabajo social crítico* de carácter activista y comprometido con población oprimida en EEUU en las primeras décadas del siglo XX. Considero que la intervención social, tal como propone Addams, desde la praxis colectiva, marca una estrategia de resistencia frente al capitalismo imperante en una época y un lugar (Chicago, década de los 30 del siglo XX) donde se estaba produciendo una convulsión social y económica de enormes consecuencias debido a la segunda industrialización mundial. El perfil profesional y político de la pionera del trabajo social grupal y comunitario es descrito por una

“incesante y cotidiana lucha por la defensa de los derechos de los más desfavorecidos: mujeres, trabajadores y trabajadoras, extranjeros, afro-americanos [...] Su compromiso personal y su activismo social tuvieron sus ramificaciones en la militancia política en el movimiento progresista americano, el sindicalismo, el feminismo, el sufragismo, el pacifismo...” (Verde, 2013: 21).

A diferencia de los *establecimientos* (Settlements) organizados en Inglaterra que pudo conocer en su visita a la isla británica, Addams estableció en Hull House un *centro social* donde confluyeron prácticas y conocimientos a partir de una propuesta pedagógica abierta al intercambio de experiencias y saberes de todo tipo: inmigrantes, científicos, trabajadoras sociales, universitarios, políticos, etc. En palabras de Addams, el programa de Hull House albergaba una serie de *líneas* organizadas en función a la “receptividad de los vecinos [y que estaban comprendidas en áreas como] la social, la educativa, la humanitaria, la cívica” (Addams, 2013: 63). A estas hay que añadir dos ámbitos más como son lo cultural y lo político-sindical (Verde, 2013). Todas ellas muestran la idea de la aplicación de perspectivas diferentes interconectados en el que el trabajo social abre fronteras a la dinámica individualizada del *casework*.

Son de destacar las influencias del *interaccionismo simbólico* y el *pragmatismo* en el desarrollo embrionario del trabajo social moderno de Addams (Miranda, 2007). De hecho, autores como Herbert Mead y John Dewey asistían a Hull House impartiendo conferencias dentro de la iniciativa diseñada por Addams que consistía en la confluencia

de expertos en diferentes materias. En la introducción al libro *Veinte años en Hull House*, Maurandi (2014) recoge que “todos los saberes que se saborean en la Hull House estaban destinados a ser comunicados, compartidos socialmente desde el arte a la cocina, desde la poesía a la costura, desde los talleres de electricidad a los debates políticos” (2014:35).

La proyección socializadora de Addams se concreta en la calidad de unas relaciones asentadas en el conocimiento mutuo de los diferentes agentes que componen la sociedad, teniendo presentes las diferentes clases, culturas o géneros. A ello valora que “un centro social que considera las relaciones sociales como los términos de su expresión lógicamente se ayuda de todos aquellos elementos que la experiencia ha demostrado que incentivan la vida social” (2013:63). Con respecto a la acción con grupos, existen indicios de que Addams puso en práctica una metodología innovadora y adelantada a su tiempo. Uno de estos indicios residía en el *intercambio intercultural* como un medio, “además de para la integración social de los inmigrantes, para la cohesión social de la comunidad y de un país que se construía, de hecho, sobre la multiculturalidad.” (Lima, 2013:26). Otro indicio partía de una actividad que la autora denominó *Club de Ciencias Sociales de la Gente Trabajadora* programado en la Hull House y que consistía en debates que los participantes de los grupos realizaban a partir de un tema y una exposición de algún experto acerca del mismo.

Así mismo, la opción de señalar a Addams como una precursora de lo que más tarde sería el trabajo social crítico, se sustenta sobre cuestiones diversas. En primer término, mantuvo una posición enfrentada a la COS a partir del rechazo a la *caridad* como metodología predominante hasta entonces, “así como su negativa a indagar en la vida de los necesitados para valorar si procedía o no la entrega de la ayuda” (Vázquez, 2008:119). Este rechazo estuvo reforzado por la implicación política que Addams consideró que debían tener las trabajadoras sociales. La politización en el trabajo social era una cuestión significativa en el momento histórico en el que estaban ocurriendo una serie de acontecimientos de enorme trascendencia para la humanidad. La aparente y engañosa neutralidad defendida por otros movimientos y autores dentro de la disciplina era una manera de tomar posición en un contexto socio-económico en el que muchas personas morían por causas que provenían de decisiones políticas.

En el caso de Addams, el nivel de compromiso sentó las bases de una línea activista dentro del trabajo social que es incuestionable. Activismo reflejado en su condición de

feminista en una sociedad patriarcal, en calidad de trabajadora social, comprometida en las luchas por las poblaciones afro-americanas e inmigrantes, y activista por los derechos humanos en un sistema democrático que hacía aguas en cuanto a la libertad de expresión y de identidad y en cuanto a la igualdad de oportunidades de los oprimidos. Hay un último elemento central para esta tesis. Se trata de la aportación, primigenia y poco sistematizada, pero de especial interés, como es la incorporación de las artes en la disciplina. Este es un dato que concierne a la praxis crítica pero que, además, supone un hito hasta entonces no visto en el trabajo social. Esta aportación será estudiada más adelante cuando toque la importancia de la práctica teatral como metodología de la acción social.

Como ya he señalado, Addams alentó una actividad reformadora del trabajo social en un tiempo y un espacio de enorme complejidad, potenciando una acción social centrada en estimular cambios dentro del sistema capitalista de los EE.UU. a principios del siglo XX. Una de las empresas más interesantes de esta autora fue la lucha frente a la opresión ejercida contra grupos sociales como los inmigrantes y las mujeres en la ciudad de Chicago. Tarea que fue llevada a cabo dentro de un sistema hegemónico (patriarcal, clasista y racial) que empezaba a dar señales evidentes de una brutal discriminación basada en la violencia social y cultural contra todo aquello que fuera inservible para el capital (Bauman, 2000). Por ello, insisto en la validación de la praxis en Addams como germen de una epistemología centrada en el sujeto que analizaré más adelante pero que apunto como un origen del paradigma cultural en el trabajo social.

Otro de los aportes históricos del trabajo social crítico ha sido el *movimiento de reconceptualización*. Según Ayalón y Molina (2006) este movimiento duró cuatro décadas: del 60 al 90 del siglo XX. Otros consideran que su trayecto duró las décadas de los 60 y 70, es el caso de Parra (2006). Su origen territorial se produjo en los países del cono sur, concretamente en Brasil, Uruguay y Argentina, extendiéndose posteriormente a Chile, Colombia, Perú, México, Venezuela y, en general, a casi todo el continente latinoamericano. Los orígenes fundacionales arrancaron como reacción al “contexto del desarrollo del capitalismo monopolístico y la constitución del Estado Benefactor (Ayalón y Molina, 2006:45). Las políticas neoliberales sobrevenidas por el sistema capitalista desde Occidente, agregado a la imposición de las dictaduras en muchos de estos países, generó pobreza, hambre, violencia y demasiado sufrimiento a un número masivo de la población latinoamericana. Siguiendo a Ayalón son cuatro las perspectivas que, de manera directa,

más influyeron en la reconceptualización: la teoría sociológica de la dominación y la dependencia (así denominada respecto al imperialismo ejercido, fundamentalmente por EE.UU.), la pedagogía de la liberación de Paulo Freire, el marxismo y la teología de la liberación” (2016:154).

El *desarrollismo* instaurado como nuevo paradigma del capital, impulsó políticas socio-económicas cada vez más salvajes, utilizando medios innovadores de dominación. Al igual que ocurriera en la cuestión social, pero esta vez con un plan más sofisticado, el trabajo social desempeñó un papel de apoyo y alienación (Martinelli, 2011). Uno de los puntos claves consistió en la expansión de la clase media a través de las políticas de trabajo asalariado generadas por los Estados que llevaría, a su vez, a un consumo desproporcionado. Aunque al principio creó cierta expectación, los ajustes aportados por el desarrollismo perpetuaron aún más la desigualdad entre ricos y pobres aumentando la explotación laboral y subalterna, lo que ocasionó un enfrentamiento social reflejado en el plano político continental. El trabajo social también se vio inmerso en el choque entre bloques ideológicos (crítico vs. asistencial, tradicional vs. revolucionario, etc.). En el contexto latinoamericano, esta pugna provocará una fuerte contradicción en la profesión,

“por un lado, en el sentido de generar servicios sociales atinentes con la preservación de la fuerza de trabajo y, a su vez, incidir en la conciencia de los sujetos sobre la comprensión crítica o naturalizadora de las condiciones de existencia material; y, por otro lado, son tributarias del mantenimiento y preservación de la fuerza de trabajo y de su disciplinamiento. (Alayón y Molina, 2006: 53)

La asunción del modelo funcionalista/positivista de una buena parte del trabajo social tradicional latinoamericano era una nueva vuelta de tuerca de lo ocurrido décadas anteriores con la cuestión social. Sin embargo, el contexto político era diferente: en todo el continente se estaba produciendo una nueva mentalidad acerca de las posibilidades de transformación social. Los procesos revolucionarios con origen ideológico basado en el marxismo de Cuba y Chile, los movimientos guerrilleros en Colombia, Argentina, Uruguay, etc., abrieron la esperanza de una utopía por medio de la resistencia al modelo expansionista del neoliberalismo. En este panorama, las ideas de pobreza y desigualdad justificadas por un orden social jerarquizado según los diferentes tipos de dominación (colonial, racista, clasista, patriarcal, etc.) eran cuestionadas. Disciplinas como el trabajo social comenzaron a discutir las y, sobre todo, a dar respuestas con una posición crítica.

Una de estas respuestas cristalizó en la *Generación del 65*, germen del Movimiento de Reconceptualización. La Generación del 65 fue una corriente crítica que tuvo en su haber la construcción del *auténtico trabajo social latinoamericano* (Parra, 2006), es decir, un trabajo social que rompiera con los esquemas tradicionales impuestos por países occidentales, anclados en el orden natural del sistema, que recreara una nueva disciplina donde el compromiso político y la moral práctica irrumpieran con decisión hacia las demandas de cambio que muchos de los pueblos del continente exigían.

De los hitos cruciales del movimiento hubo dos acontecimientos que fueron determinantes en la proyección del pensamiento crítico y revolucionario del trabajo social latinoamericano. Ambos son productos de un enriquecedor intercambio que mantuvieron un número importante de trabajadoras sociales y del que surgieron una serie de encuentros y reuniones cuyo objetivo era el intercambio de debates a nivel profesional y académico y que se plasmaron en seminarios, congresos, reuniones, revistas especializadas, etc. El primero de ellos fue el *Seminario de Teorización del Servicio Social* celebrado en el año 1967 en Araxá (Brasil) del cual germinaría como producto el llamado *Documento de Araxá*. El segundo tuvo lugar en Concepción (Chile) en el año 1969 durante el *IV Seminario Regional Latinoamericano de Servicio Social*.

Las propuestas y conclusiones extraídas de estos seminarios supusieron un cambio profundo y decisorio en la marcha del trabajo social latinoamericano en adelante. Específicamente, el *Documento de Araxá* fue un instrumento que sirvió para abrir el debate entre modelos y metodologías, formas de pensar y de hacer del trabajo social, una confrontación que, hasta entonces, era incuestionable en la academia tradicional. Después, el Seminario de Concepción continuó dicho debate hacia un nuevo enfoque cuyo eje central de discusión será, principalmente, el papel del trabajador social como *agente de cambio*. Desde un posicionamiento marxista, el movimiento fue adquiriendo, progresivamente, un compromiso clave con los procesos revolucionarios como iniciativas populares de transformación de las realidades divergentes de América Latina. El rol de agente de cambio tuvo un cariz netamente marxista que progresó hacia un estilo propio, desde una concepción autóctona, *decolonial*, que dio lugar a la *concientización* en la que la acción social era un medio para la toma de conciencia de los grupos y las comunidades sobre una realidad social manipulada desde el capitalismo, necesaria para que se den cambios a través de procesos protagónicos (Parra, 2006).

La proyección de la pedagogía emancipadora de Freire no pasó inadvertida para el trabajo social: supuso poner en primera fila la cuestión *problematizadora* y del compromiso con la liberación de las personas y los pueblos. En un artículo publicado por el pedagogo de Recife titulado *Rol del trabajo social en el proceso de cambio*, explica la necesidad de enfatizar

“que la estructura social es obra de los hombres y que, si así es, su transformación también será obra de los hombres. Esto significa que la tarea fundamental de ellos es la de ser sujetos y no objeto de la transformación. Tarea que les exige, durante su acción en y sobre la realidad, la profundización de su toma de conciencia de la realidad, objeto de acciones contradictorias de quienes pretenden mantenerla como está y quienes pretenden transformarla” (Freire, 1969).

Ya no caben posicionamientos neutrales, el trabajo empieza desde el compromiso consigo mismo/a y en relación a los entornos socio-históricos. La relación “contractual” entre trabajadora social y sujetos derivada del sistema capitalista-colonial se rompe, e igualmente, la misma relación entre ciencia y realidad social tampoco puede ser la misma. Para Freire, como para la reconceptualización, la construcción hacia la transformación es un proceso realizado por actores en calidad de intérpretes de una realidad que ya no está dirigida desde los saberes establecidos por el poder hegemónico. El paradigma crítico de Freire abre un tipo de *epistemología del sujeto colectivo* centralizado en un saber compartido entre ciencia y comunidades. Si partimos del conocimiento como patrimonio experiencial que es compartido entre todos y todas, sin divisiones ni separaciones, debe invertirse el proceso; ya no caben hegemonías entre ciencia y experiencia. En el trabajo social es el *objeto* “lo que configura cómo debemos determinar los fundamentos, las categorías y el procedimiento necesario. Es el objeto como reproducción de la totalidad social quien nos marca el camino de opciones a seguir” (Alayón y Molina, 2006: 60). En el caso de una praxis crítica emancipadora este objeto se torna sujeto protagonista en cuanto él/ella pasan de una otredad distanciada a una inclusión en el proceso de participación.

La experiencia de la reconceptualización es un ejemplo histórico que ahondó en la línea del trabajo social crítico y que merece ser un referente en la disciplina y la profesión del presente (Ferguson, Ioakimidis & Lavalette, 2018). De facto, este movimiento sigue vigente (Alayón y Molina, 2006; Alayón, 2016) en la medida que algunos de sus cuestionamientos son efectivos en zonas de todo el mundo donde siguen habiendo desigualdades y violaciones de derechos.

Dando paso al último de los puntos de la teoría crítica, uno de estos cuestionamientos tiene que ver con las prácticas, concretamente con el tema de las relaciones entre profesionales y sujetos a partir de una nueva comprensión de la realidad social. En palabras de Alayón y Molina, para la reconceptualización esto consistió en “una comprensión crítica sobre las desigualdades sociales y la orientación del trabajo social” (2006:44). Como ya he señalado, esta nueva comprensión estuvo basada, en parte, en tratar de cerca las circunstancias objetivas de lo estructural a partir de las *experiencias subjetivadas* por los grupos sociales, las comunidades y los pueblos donde se intervenía. Conocer intrínsecamente las realidades oprimidas, es decir, no desde la distancia aséptica, según señalan los cánones del positivismo, sino desde la *distancia epistemológica* de Freire, consiste en tomar parte, en tomar “partido hasta mancharse” como poetizó Gabriel Celaya (1955), adentrarse en los entresijos de la vida de esta otredad tratando de “descifrar algunas de sus razones de ser” (Freire, 2005:100).

La función pedagógica del trabajo social ha estado presente en toda su historia, desde los precursores del asistencialismo hasta la modernidad. En cada actividad que realiza la trabajadora social está desempeñando una *pedagogía social* que, de manera *formal o informal* (Quintana, 1994), hace transmitir conocimientos, actitudes, tipos de relaciones. Estas, pueden ir orientadas hacia un tipo de humanización, socialización o transformación determinada, llevada a cabo, puntualmente, por medio de un servicio concreto como es la tramitación de una ayuda económica o, en un nivel integral, a través del diseño de un plan donde se producen interacciones. En la aplicación de la praxis crítica, la finalidad emancipadora tiene lugar cuando las oprimidas descubren los factores que las oprimen a partir de la reflexión y la *apropiación del discurso* (Foucault, 2014:33) como medios productivos del cambio que quieren emprender. Esto es, a partir de un ejercicio de producirse como seres humanos en la que el trabajo social interviene como espacio mediador facilitando los medios necesarios para llegar a los objetivos acordados con las protagonistas.

La pedagogía en el trabajo social se convirtió en un elemento orgánico regulado en la práctica desde la modernidad. La transmisión de los códigos, normas y reglas de la nueva organización socio-económica impulsado por el capitalismo tuvo que contar con una serie de dispositivos y el trabajo social fue uno de estos. Para Abreu,

“A função pedagógica dos assistentes sociais no processo de institucionalização do Serviço Social na Europa e nos Estados Unidos, na primeira metade deste século,



vinculada ao processo de organização da cultura dominante, funda-se numa visão psicologista da questão social, reduzida às suas manifestações individuais” (2016:100).<sup>1</sup>

La labor de *organización de la cultura dominante* sienta las bases del componente pedagógico en el trabajo social moderno pues sin este no sería posible dicha transferencia. Lo que nos viene a decir Abreu es que el trabajo social adquiere una importancia como intermediario de las conductas y las actitudes idóneas formuladas por el capital que era preciso aprenderse y asumirse por las clases subalternas y dominadas para conseguir así una sociedad pacificada. Así, fenómenos como la cuestión social, el capitalismo, el patriarcado o el racismo son asuntos que forman parte del *continuum* señalado por Walter Benjamin (2008). Pero, insistiendo en la organización de la cultura, hay una pregunta que nos remite al qué y cómo una disciplina como el trabajo social tiene las habilidades para alcanzar tal cometido. Porque a la “*pedagogia da 'ajuda'*” (Abreu, 2016:100) le siguió otro tipo de pedagogías como *modus operandi* cultural e instructivo de los diferentes modelos del capitalismo en su trayectoria modernizadora y posmoderna.

En efecto, el *desarrollismo* (Netto, 2011) fue el modelo que Estados Unidos impuso a zonas geopolíticas de su dominio (el caso de países latinoamericanos, también España) a mediados del siglo XX con la implantación de políticas económicas y sociales a través del desarrollo de polos industriales y de la concentración económica en las metrópolis. Otra vez, en un nuevo ciclo histórico, los reajustes de estas políticas tuvieron efectos negativos en las poblaciones más desfavorecidas. Esta vez, las desigualdades y el dominio se hicieron desde los centros del poder de los países en vías de desarrollo.

En este panorama, tras la cuestión social, durante el desarrollismo el trabajo social adquiere nuevas competencias que son asignadas por el poder estatal, sobre todo en la profesión, regulando medidas de adoctrinamiento y de contención a través de la ayuda, (en el mejor de los casos) o de enajenación por medio de actividades de ocio y esparcimiento (Abreu, 2016). En cualquiera de los casos apuntados se sigue un procedimiento de actuación que descansa en la idea *bancaria* como una de las “manifestaciones instrumentales

---

1 La función pedagógica de los trabajadores sociales en el proceso de institucionalización de los Servicios Sociales en Europa y Estados Unidos, en la primera mitad del siglo XX, vinculado al proceso de organización de la cultura dominante, se su funda en la visión psicologista de la cuestión social, reducida a sus manifestaciones individuales. Traducción propia.



de la ideología de la opresión” (Freire, 1997:77) según la cual, en el caso del trabajador social, este tiene el saber y lo deposita a quien no lo tiene en una *absolutización de la ignorancia*, o sea, en un *statu quo* donde la situación de dominación/opresión impide transformación alguna en el orden social instaurado. Los *saberes* de los profesionales están dotados de técnicas y de interacciones instrumentalizados según esta absolutización.

Volviendo a Abreu, la función educativa se plasma a través de tres vectores:

“psicologização das relações sociais; manipulação material e ideológica de necessidades sociais e recursos institucionais via estratégias da assistência social; e, combinação entre processos persuasivos e coercitivos para a obtenção de adesão e do consentimento ao “novo” ordenamento econômico e social sob o domínio do capital” (2016: 127).<sup>2</sup>

Como se puede observar, el proceso está bien programado y articulado con objeto de que la finalidad última sea la *alienación* (Martinelli, 2011) de los oprimidos para que estos no se rebelen y se conformen con la diferentes maneras de dominación que les afectan. La efectividad del procedimiento alcanza su éxito en cuanto a la asimilación de unas circunstancias de las que no pueden ser responsables. Aquí es cuando entran las etiquetas según diferentes asertos y categorías prescritas por el profesional en calidad de saber hegemónico. De este modo, lo anormal, la desviación, la violencia, la desestructuración, etc., son maneras de clasificar y archivar (Foucault, 2014) a las personas según los designios de la ciencia y de las disciplinas como dispositivos de control y castigo (Foucault, 2012).

Frente a los métodos positivistas con base en un saber científico jerarquizado y proyectados hacia un adoctrinamiento de la alienación como los de las pedagogías de la ayuda y la participación, el paradigma crítico ha buscado en la cultura popular una vía para comprender tanto los orígenes del conocimiento de los grupos sociales y los pueblos como para explicar los efectos que causan los diferentes tipos de organización de la cultura. Para ello, las categorías *cultura y pedagogía* son aquí tratadas desde las concepciones del filósofo y teórico Antonio Gramsci. El sentido de cultura como *saber enciclopédico* otorgado por la ilustración pasó a la idea de *cultura popular* en el romanticismo (Martín-Bar-

---

2 “psicologización de las relaciones sociales; manipulación material e ideológica de necesidades sociales y recursos institucionales a través de estrategias de la asistencia social; y la combinación entre procesos persuasivos y coercitivos para la obtención de adhesión y el consentimiento al “nuevo” ordenamiento económico y social bajo el dominio del capital”. Traducción propia.

bero, 2010). Fue así como se expandió el interés por culturas diferentes hasta entonces extrañas. Comunidades desconocidas empezaron a ser estudiadas a través de su producción cultural por medio del estudio del folclor y las artes. El acercamiento progresivo a estas manifestaciones provocó con el tiempo el descubrimiento de unos saberes que no pertenecían a los de la enciclopedia ilustrada, sino a gente que mantenía un acervo transmitido por la cultura propia. Para Gramsci, el estudio de estas culturas es conocimiento de una

“concepción del mundo y de la vida, implícita en gran medida, de determinados sectores (situados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también , mecánica, objetiva) a las concepciones del mundo “oficiales” (o en el sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas) que se han sucedido en el desarrollo histórico (de aquí la estrecha relación entre el folclore y el sentido común, que es el folclore filosófico).” (2011:134).

Cada grupo social, cada pueblo, tiene en sí una manera de conocer e interpretar la vida, de modo que todos y todas sus integrantes “son intelectuales” aunque no todos y todas tengan “en la sociedad la función de intelectuales” (Gramsci, 2007:64). El reconocimiento dado aquí a cada sujeto como propietario de una *actividad intelectual* resulta de una inversión ontológica revolucionaria pues viene a decirnos, precisamente, que todos y todas, sin distinción de clases, estatus, etc. tienen *conocimientos* que aportar al mundo, es decir, son poseedores de una verdad. El significado de esta tesis fue y sigue siendo subversivo para la ciencia positivista pues contradice la idea de cultura como mecanismo de transmisión de un orden que viene de la naturaleza de las cosas. De aquí que la cultura tenga una dimensión superior a la idea de adquisición de saberes, es

“organización, disciplina del propio yo interior, es toma de posición de la propia personalidad, es conquista de una conciencia superior, por la cual se llega a comprender el propio valor histórico, la propia función en la vida, los propios derechos y deberes...El hombre es sobre todo espíritu, es decir, creación histórica, y no naturaleza” (Gramsci, 2007: 134).

La comprensión de lo propio, es decir, de la identidad de cada sujeto y cada pueblo en la historia, en la vida, en la defensa de los derechos y deberes, se materializa a través de la acción pedagógica. El encaje de la cultura en la pedagogía emancipadora como instrumento del trabajo social tiene, en parte, mucho que decir en este cometido. Como vimos antes, la función positivista de las ciencias, auspiciada por las prácticas de algunos modelos insertos en disciplinas como el trabajo social, organiza culturalmente (dando

sentido y cohesión ideológica) a los hombres y mujeres oprimidos para someterlos “a través de las proposiciones ideológicas falsas a las que se adhieren” (Fay como se cita en Healy, 2011:70).

La función pedagógica emancipadora en el modelo del trabajo social crítico trata de aunar estas ideas con el objetivo de que sean los participantes los auténticos protagonistas de una historia y una vida propios y dignos, cuyos valores deben ser respetados y reconocidos. En este sentido, Abreu reconoce,

“É possível, pois, admitir possibilidades concretas de redimensionamento da função pedagógica da prática profissional do assistente social num sentido emancipatório, no contexto de prestação de serviços e benefícios sociais, mediante construção de estratégias de efetivação de direitos, a partir de incorporação das necessidades dos usuários como parte dinâmica dos serviços institucionais, sejam públicos estatais, privados filantrópicos, etc., mediante participação dos mesmos na gestão desses serviços e politização de problemáticas e relações usuários/instituições” (2016: 232).<sup>3</sup>

La reformulación de la praxis crítica en el tiempo actual nos plantea una cuestión que comporta un análisis serio y profundo: el espíritu y la capacidad de transformación del trabajo social en aquellos procesos donde están en riesgo la dignidad de los seres humanos. Cuestión que se puede censurar de abstracta pero que considero, en el terreno, en la cotidianeidad de los acontecimientos contemporáneos, en la proximidad con la gente que se encuentra oprimida y dominada, de vital relevancia para el futuro de la propia disciplina y de la humanidad. Esta reformulación justifica la búsqueda de una nueva identidad ontológica, científica y profesional del trabajo social, actualizada en los tiempos y los espacios sociales en cada contexto geopolítico y cultural. En ella se requiere de la redefinición de una praxis acorde con los principios éticos que nos sustentan y en la que los derechos humanos juegan un papel decisivo acerca de nuestros compromisos con los procesos de emancipación y humanización que aún se libran en el mundo.

---

3 Es posible admitir posibilidades concretas de redimensionar la función pedagógica en la práctica profesional del trabajador social en un sentido emancipador, mediante la construcción de estrategias efectivas de derechos, a partir de la incorporación de las necesidades de los usuarios como parte de la dinámica de los servicios institucionales, sean públicos o privados, estatales, privados, etc., mediante la participación de los mismos en la gestión de estos servicios y la politización de las problemáticas en las relaciones usuarios/instituciones”. Traducción propia.

### 1.3. Trabajo Social y Derechos Humanos como dialéctica tensional hacia una intervención participativa contra hegemónica

En una disciplina como el trabajo social las prácticas están contenidas en el ejercicio de una eticidad que comporta no sólo la ejecución de técnicas y medios. Conlleva la actitud del profesional como sujeto de la acción que se posiciona frente a otros sujetos que tienen problemas humanos. Carballada lo explica aludiendo a que “interrogar el origen de la intervención en lo social implica preguntar no qué es sino qué hace, qué tipo de relaciones sociales construye, cómo se entromete en la sociabilidad, qué responsabilidad tiene en la pérdida de los lazos sociales.” (2002:31). No obstante, antes de concluir este capítulo, quiero explicitar la importancia de algunas de las componendas del trabajo social en relación con la lucha por la defensa de los derechos humanos. Con ello, cabe aproximarse a una conceptualización que valide la presunción, como disciplina, que desarrolla estrategias hacia la dignidad humana. Como organismo de reconocimiento académico y profesional, la Federación Internacional de Trabajadores Sociales (FITS, 2000)<sup>4</sup> plantea lo siguiente:

“El trabajo social ha crecido con ideales humanitarios y democráticos, y sus valores se basan en el respeto de la igualdad, el valor y la dignidad de todas las personas. Desde sus inicios hace más de un siglo, la práctica del trabajo social se ha centrado en la satisfacción de las necesidades humanas y el desarrollo del potencial humano. Los derechos humanos y la justicia social constituyen la motivación y justificación de la acción del trabajo social. En solidaridad con aquellos que están desfavorecidos, la profesión lucha por mitigar la pobreza y liberar a los vulnerables y oprimidos para promover la inclusión social.”

De esta definición se pueden extraer varios argumentos de interés. La alusión al desarrollo del *potencial humano* hace pensar en el trabajo social impulsando un tipo de rol donde los hombres y las mujeres sean protagonistas en calidad de agentes. Para ello, se requiere de una independencia en la práctica que no siempre es factible. En este sentido, la mención de los ideales democráticos es una premisa justificativa para que el trabajo social favorezca procesos donde se permita la auténtica participación de toda la ciudadanía. Por otra parte, la FITS entiende que la justificación de la acción está formulada en los principios de *justicia social* y *derechos humanos* dentro de un proyecto común hacia

---

4 <https://www.ifsw.org/what-is-social...of-social.../definicion-global-del-trabajo-social>

la igualdad en la promoción de la *inclusión social*. Para acabar, en la definición aparece un verbo en tiempo presente como es *liberar*, proyectado como acción y que ahonda en el carácter protagónico de los sujetos.

Independientemente de que estos conceptos requieran de más o menos matices interpretativos según las dimensiones culturales, políticas y sociales del trabajo social internacional, es decir, de cada actividad profesional en el contexto de los pueblos, la definición deja entrever un perfil de carácter emancipador y de lucha por la defensa de los derechos humanos. La noción de dignidad humana es inescindible de categorías como justicia y derechos y estas se obtienen en el trato favorecedor hacia la inclusión social de los más desfavorecidos. Puede refutarse esta interpretación en la opinión de que se basa en elementos de interés apropiados a una manera específica de entender el trabajo social. Aunque así fuese, lo que no deja dudas es que la misma emplea una serie de términos que son afines a un paradigma que, de manera directa o indirecta, pone el acento en el poder de la participación y que lo hace desde la liberación, no con objeto de sostener o neutralizar los problemas sociales, sino para legitimar y propiciar la transformación. Una transformación que viene recogida en la última parte de la definición de la FITS (2000) cuando añade que el trabajo social “desarrolla un conjunto de acciones de carácter socioeducativo que inciden en la reproducción material y social de la vida con individuos, grupos, familias, comunidades y movimientos sociales, en una perspectiva de transformación social”.

Considero que en el trascurso histórico de la disciplina ha habido experiencias concretas que han posibilitado entrever el papel del trabajo social en la defensa de los derechos humanos. Estas experiencias nos permiten ahondar en la trascendencia de los principios rectores anunciados en definiciones como la de FITS y que sea ineludible la presencia de los principios de justicia social y derechos humanos en la acción del trabajo social contemporáneo. Sin obviar estos elementos, es complejo compartimentar la historia de una ciencia como el trabajo social, tanto por su larga trayectoria como por su carácter universal.

La universalidad del trabajo social es recurrente a la diversidad de una disciplina y una profesión cambiante, multifacética, que se realiza en función a sus contextos socio-culturales y geopolíticos Deslauriers y Hurtubise (2007). Los varios intentos de ordenación y organización nos ha llevado a clasificaciones representativas, entre otras, como la planteada por Ander-Egg (1979) según la tipología asistencia social, servicio social y trabajo

social. Alemán y Fernández (2008) han formulado una categorización dependiendo de la funcionalidad, y así tendríamos que hacer referencia al tipo de actividad y al cambio sustantivo que supuso pasar de una función benéfica-caritativa a otra de justicia social. Por su parte, Aguilar (2013) define el Trabajo Social desde tres planos que están interconectados; a saber: cómo práctica, profesión y disciplina.

Considero que todas ellas son cardinales en la comprensión integral del trabajo social. Pero hay un elemento intrínseco que tiene que ver con lo cultural como adscripción del trabajo social desde las diferentes maneras del ser y el hacer según los diferentes contextos. Un elemento constitutivo que no puede pasarse por alto es que, desde sus inicios, han estado presente de manera axial las relaciones humanas, bien desde una relación de ayuda, de control/supervisión o de emancipación liberadora. El *trabajo social relacional* ha puesto el acento en “el reto de poner en valor nuestras propias raíces disciplinares y construir estrategias capaces de superar las ataduras y la despersonalización de la burocracia y de los procedimientos” (Guinot, 2016:155).

Se puede argumentar, sin equívocos, que en sus diferentes categorías, las relaciones establecidas entre los trabajadores sociales y los sujetos ha sido un elemento distintivo. Este contacto, permanente e inseparable, le ha conferido una función práctica, determinada a veces por el empirismo epistemológico como fuente del saber y, con esto, desligado de una teoría crítica que analizara en profundidad las conexiones de la disciplina con las realidades sociales. La “excesiva centralidad en el sujeto como forma de intervención” (Morán, 2008:165) constituida como forma predominante en la práctica está instaurada en el trabajo social desde la modernidad. La individualización ha sido una de las maniobras más recurrentes del capitalismo para controlar más fácilmente a la población desviada. Las “técnicas de individualización del poder” (Foucault, 2014:57) consisten, precisamente, en la vigilancia y el control por medio de instrumentos acordes a una disciplina específica. Frente a ellas surgen las propuestas de trabajo social en defensa de los derechos de los colectivos vulnerables.

Una de las categorías más empleadas por el trabajo social crítico es la de opresión. Considero que esta categoría es importante para profundizar en la disciplina del trabajo social como favorecedor de los derechos humanos de los colectivos y personas vulnerables. La implicación del trabajo social crítico es un asunto clave en la reactivación de los espacios de participación que puedan dar un revés a la opresión y la dominación. Bajo la

*teoría de la justicia*, Young (2000) acude a los valores de autodesarrollo y autodeterminación en oposición a la opresión y la dominación. Estos valores responden a una lógica emancipadora, pues ambos parten de la dignidad. Uno porque permite ejercer las capacidades y la expresión, el otro porque permite la participación, ambos como elementos consustanciales al desarrollo y los derechos humanos. El trabajo social no es ajeno a este camino; como disciplina recoge estos conceptos como vectores que rigen las prácticas. La opresión y la dominación como contravalores de *autodesarrollo* y *autodeterminación* son condiciones impuestas que se materializan a través de las actitudes y los pensamientos y que tienen su origen en la justicia y la política. Para Young, justicia y política no resultan de la arbitrariedad. Son construcciones realizadas a través de “la organización institucional, la acción pública, las prácticas y los hábitos sociales, y los significados culturales, en la medida en que estén potencialmente sujetos a evaluación y toma de decisiones colectivas” (2000:62).

Los tiempos y espacios de esta injusticia están situados en momentos y lugares concretos, están en una realidad específica y cotidiana. En el caso de la opresión y la dominación, son condiciones impuestas de unos a otros para que una de las partes no pueda ejercer sus derechos como seres humanos iguales, con las mismas oportunidades y libertades. Tomando como referencia estas categorías tenemos que la opresión

“consiste en procesos institucionales sistemáticos que impiden a alguna gente a aprender y usar habilidades satisfactorias y expansivas en medios socialmente reconocidos, o procesos sociales institucionalizados que anulan la capacidad de las personas para interactuar y comunicarse con otras o para expresar sus pensamientos y perspectivas sobre la vida social en contextos donde otras personas pueden escucharlas”(Young, 2000:68).

En primer término, tenemos que la institucionalización está en el centro de una serie de prácticas que se realizan a través de procesos que impiden al ser humano desarrollarse como tal. Obstaculizar la comunicación e interacción de personas dentro de un entorno social se antoja una violación sustancial de un derecho que es inalienable con la condición de dignidad que todos los seres humanos debemos tener. Dificultar esto es propio de sistemas de dominación social e individual como el reflejado en la novela *1984* de George Orwell (2018). No digamos frenar las facultades de conocimiento y aprendizaje. En definitiva, estamos hablando de las habilidades sociales que cualquier sistema democrático al



uso no puede tolerar como naturales desde la condición de ciudadanía. En cuanto a la dominación, como hemos apuntado, tiene una relación directa con la operatividad del acto.

“La dominación consiste en la presencia de condiciones institucionales que impiden a la gente participar en la determinación de sus acciones o de las condiciones de sus acciones. Las personas viven dentro de estructuras de dominación si otras personas o grupos pueden determinar sin relación de reciprocidad las condiciones de sus acciones, sea directamente o en virtud de las consecuencias estructurales de sus acciones” (Young, 2000: 68)

En las definiciones de la filósofa y feminista norteamericana apreciamos el uso de la *capacidad* como un alegato a lo que hemos descrito en párrafos anteriores y que tiene su traducción en la idea de *agencialidad*. Agencialidad y capacidades son cepas que surgen de una raíz productiva en el campo de lo social y del trabajo social. Para Ricoeur capacidad es poder hacer a partir de una reivindicación que se *atesta*, es decir, que tiene el *derecho de exigir* dentro de un concepto práctico de *justicia social* (2005:155). Esta reivindicación está, pues, en las acciones, no en las ideas prefijadas y positivistas del orden natural. Ante la opresión ejercida por medio de los diferentes tipos de dominaciones cabe el sometimiento o, por el contrario, la “posibilidad de poder producir” (Gallardo, 2007:12) acciones, dinámicas, procesos que provoquen un cambio de una situación de violación de derechos como las descritas. De este modo, según Sen (2010), a diferencia de “los enfoques basados en la utilidad o en los recursos [las capacidades individuales y colectivas forman parte de una perspectiva] que propone un cambio de énfasis que pase de la concentración en los *medios* de vida a la concentración en las *oportunidades reales* de vivir” (261-262).

Opresión y dominación están imbricados en la exclusión y la estigmatización por medio de la participación. Esta supone un elemento central de la exclusión. Es factible que haya personas oprimidas y sometidas que cuenten con los medios necesarios para tener una vida estable en el plano socio-económico pero pueden, al mismo tiempo, estar excluidas de espacios de participación. Por tanto, la condición económica no es *sine qua non* para que se dé opresión y dominación. Pero sí la participación en cuanto al desarrollo de las capacidades de libre expresión e interacción y a la determinación de sus acciones. La mayoría de las personas sin hogar no se sienten como tales, al menos con este tipo de categorización impuesta por la sociología o la economía política. Como veremos en la sección correspondiente de los discursos en el trabajo de campo, un buen número de



personas entrevistadas se sienten estigmatizadas debido a los prejuicios que el resto de la sociedad tiene sobre ellos y ellas. Si la exclusión es sinónimo de no tener el derecho a decidir sobre sí mismo y desarrollar las capacidades acordes a un contexto elegido, la estigmatización da un paso más allá en tanto que sustrae a la persona a un estado personal de reclusión, de incapacidad de participar, incluso en asuntos particulares de incumbencia directa que le competen en su vida.

Siguiendo a Young (2000), las principales causas de las opresiones que provocan la vulneración de derechos vienen marcadas por las estructuras. Cuando se hace referencia a las estructuras se tiene en cuenta los macrosistemas como la economía, la política y la cultura que operan a modo holístico, es decir, que cada una de las estructuras compone una *totalidad social*. Reincidiendo en la idea marcusiana de lo unidimensional que antes he apuntado, aunque de manera sutil, la *totalidad* aún esta configurada por una dualidad presente entre opresores y oprimidos, dominantes y dominados, víctimas y victimarios, etc. Para Dussel las víctimas (oprimidos, dominados, etc.) serán “el punto de partida del pensamiento crítico [...] son el criterio de interpretación de la historia y su historia es olvidada” (2012). De aquí que la recuperación de las *etapas históricas olvidadas* sea una pieza fundamental en el pensamiento de algunos de los teóricos críticos más relevantes como es el caso de Benjamin. Como veremos a continuación, esta va a ser una de las acciones que el trabajo social puede tener presente en la relación directa con los usuarios.

Para el objeto de esta tesis, la experiencia contextualizada en zonas de opresión connota un elemento de enorme riqueza para la acción social emancipadora. Esencialmente, las experiencias de los oprimidos y oprimidas es epistemología del sujeto emancipándose de una historia que solo describe y sublima a los opresores. Benjamin concibe la historia como un *continuum* elaborado por los *opresores*. Para él, la *tarea del historiador* (se entiende del historiador crítico) es “hacer saltar el presente fuera del *continuum* del tiempo histórico” (2008:99). Esta *aporía* es factible en la disposición de un tiempo concreto establecido por la trabajadora social que, en alegoría a la tarea del historiador de Benjamin, cuenta con las habilidades para quebrantar el *continuum* de la historia del opresor y edificar otro tiempo nuevo.

La historia hegemónica está escrita e inscrita con el lenguaje de los estereotipos y prejuicios. Es una historia que divide, estigmatiza, invisibiliza al oprimido: lo deja sin tiempo presente desde un no-tiempo pasado o, en todo caso, el “presente es algo que debe

ser normalizado y el futuro, la repetición del presente, lo que significa el mantenimiento del *statu quo*” (Freire, 2005: 74). La historia nueva del oprimido es la reelaboración de un pasado rememorado (Ricoeur, 2005) bajo la concienciación, es decir, desde el análisis crítico de un presente elaborado por los sujetos bajo los signos de una verdad diferente a la escrita por los opresores: la historia de ellos y ellas como protagonistas de sus vidas. De aquí que

“los teóricos sociales críticos adoptan un orden de análisis descendente en el que se interpretan las experiencias locales como efectos de una estructura social global. La totalidad social a la que aluden los científicos sociales críticos es una entidad social e histórica. La forma concreta que adopte la totalidad no está fijada de modo permanente ni esencial, sino que representa unos procesos sociales dialécticos concretos que pueden superarse.” (Healy, 2001: 32).

Hago referencia a un análisis colectivo en el que se pueden sentar las bases de una construcción entre profesionales y oprimidos que permita investigar y descubrir aquellos mecanismos de dominación permeados por las estructuras y que posibilite espacios de libertad cimentados desde las prácticas, esas que se llevan a cabo cotidianamente, en el día a día, en “pequeños hiatos, intersticios, lugares, donde es posible reconstruir historicidad, entender a ese otro no como un sujeto a moldear, sino como un portador de historia social, de cultura, de relaciones interpersonales.” (Carballeda, 2002:32).

El carácter de ciencia aplicada del trabajo social lo permite. La oportunidad de transmutar algunos aprendizajes extraídos de la experiencia empírica a colectivos y comunidades es uno de los retos del trabajo social desde un paradigma emancipador. La funcionalidad aislada del individuo pasa a una función colectiva donde las relaciones intersubjetivas de todos con todos (no desde la exclusividad individuo/profesional) sirve de base para un tipo de aprendizaje humano fundamentado en las experiencias y en los saberes compartidos. El carácter colectivo existe en el momento que los conocimientos y las experiencias no están destinados, exclusivamente, al resultado material, sino que cobran valor como relatos, emociones y aprendizajes. Visto de este modo, las relaciones entre usuarios y profesionales pueden estar reconfiguradas desde una posición y percepción horizontal en la que la calidad de las relaciones se hace más humana. Es a partir de este tipo de condiciones como el conocimiento, implicando la “unidad de acción y reflexión sobre la realidad” (Freire, 2005:68), se convierte en un proceso de reconocimiento y, con ello, de *revalorización* (Baruch Bush y Folger, 2012), es decir, de empoderamiento adquirido por cada

participante en cuanto a que sus experiencias están siendo sustantivadas en calidad de saberes. Estos no se basan en datos o anécdotas, tampoco en problemas, son expresiones dotadas de significados específicos, contenidos cuya información nos revela un punto de vista tan interesante y válido (útil) como el saber científico que posee el trabajador social.

En correlación a esto, la perspectiva crítica plantea la centralidad de las experiencias de los sujetos “como una fuente rica de construcción de conocimientos y de activismo” (Healy, 2001:45). Es incuestionable que la información que ostenta la persona acerca de su vida alberga una cantidad de referencias que son fundamentales para una visión íntegra de una realidad concreta. Una realidad que le pertenece como actor o actriz principal y que no puede ser motivo de juicios de valor por parte de las profesionales. En torno a la *pragmática del discurso*, Ricoeur se interroga “¿quién habla?” (2005:106) aludiendo con esta pregunta a la auténtica *representatividad* (Sánchez, 2012) del sujeto hablante como alguien que es reconocido por los demás y que tiene reconocimiento de sí mismo.

En el trabajo social, este asunto del reconocimiento es de una trascendencia destacada. Sobre todo, en contextos de exclusión donde la mayoría de los sujetos se encuentran en una situación de discriminación con efectos como la pérdida de la identidad. Como veremos en el apartado del *sinhogarismo*, la culpabilización tiene como efecto principal la asunción del sujeto de aquellos errores cometidos en su vida, no sólo de aquellos que les pertenece como individuo, sino además, de los factores estructurales que han originado fenómenos como aquel. El papel del trabajo social activista tiene una labor específica en estos espacios de recuperación identitaria en el que puede tener cabida la agencialidad o *agency* (Ricoeur, 2005; Nussbaum, 2012; Sen, 2010), es decir, la capacidad de obrar de cada persona dentro de un proyecto que no se queda en el individuo, se dirige hacia la representatividad grupal y colectiva.

Citados en el recurrente libro de Healy, varios autores coinciden en que

“El proceso de reflexión crítica está conectado con la experiencia vivida del oprimido. En este proceso, los individuos llegan a comprender que su experiencia vivida de sufrimiento está relacionada con su pertenencia a un determinado grupo oprimido[...] La concienciación puede llevar consigo la “redenominación” de la experiencia, de manera que se hagan explícitas las dimensiones políticas de la propia experiencia individual de desventajas o sufrimientos” (Van Den Bergh y Cooper, Domenelli y McLeod, como se cita en Healy, 2001:47).

Como hemos apreciado, los derechos humanos forman parte de los principios y valores del trabajo social. En 1992 se elaboró un “Manual para escuelas de servicios sociales y trabajadores sociales profesionales”<sup>5</sup> promovido por el Centro de Derechos Humanos de Naciones Unidas y con la colaboración de la FITS y de la Asociación Internacional de Escuelas de Servicios Sociales (AIESS) con objeto de capacitar a los profesionales del trabajo social en el conocimiento, desarrollo y ejercicio de los derechos humanos. En este documento se hace referencia a estos como un *principio de organización* en la práctica profesional del trabajador social. En el mismo se aludía a unos derechos humanos que

“son inseparables de la teoría, los valores, la ética y la práctica del trabajo social. Hay que defender y fomentar los derechos que responden a las necesidades humanas; y esos derechos encarnan la justificación y la motivación de la práctica del trabajo social. Por consiguiente, la defensa de esos derechos debe formar parte integrante del trabajo social.” ( FITS, 1992).

La encarnación de los derechos humanos en la práctica del trabajo social entraña una relación que viene dada por la integridad entre ambos. Tanto es así que la definición asume la inseparabilidad entre el corpus teórico y la ética. Por lo cual, no se debe deducir que el ejercicio de los derechos humanos, incorporado a las prácticas, devenga en una actividad puntual, a un tipo de reivindicación momentánea. Sino que estamos ante un proceso articulado a través de una praxis especializada que conjuga derechos humanos y trabajo social. Especializada porque la asociación entre ambas requiere de una profundización cognitiva de los diferentes elementos que sostiene esta praxis y que están en función de una comprensión paralela de los fenómenos sociales (subjetivos y objetivos) en sus dimensiones teórica, empírica y hermenéutica. Desde una perspectiva crítica, estos dos últimos puntos son esenciales porque están situados en los conocimientos de los sujetos en calidad de protagonistas de la historia que viven y que les pertenece.

En cuanto a la práctica de los derechos humanos en el trabajo social crítico, hay un párrafo de Sen (2010) que estimo tiene completa vigencia. Alude a que,

“El reconocimiento de los derechos humanos no es una insistencia que cada uno enarbole para ayudar a evitar cualquier violación de cualquier derecho, no importa dónde suceda. Se trata más bien de un reconocimiento de que si uno está en condiciones de

---

5 [https://www.cgtrabajosocial.es/Ejes\\_Estrategicos\\_ambito\\_intervencion\\_Derechos\\_Humanos](https://www.cgtrabajosocial.es/Ejes_Estrategicos_ambito_intervencion_Derechos_Humanos)

hacer algo efectivo para evitar la violación de tal derecho, entonces tiene una buena razón para hacer justamente eso, una razón que ha de ser tomada en cuenta para decidir lo que se debe hacer. Es posible que otras obligaciones o preocupaciones no obligatorias puedan abrumar la razón para la acción en cuestión, pero la razón no es simplemente excluida por «no ser de su incumbencia». Hay aquí una exigencia ética universal, pero tal exigencia no identifica de manera automática las acciones como si estuvieran libres de condicionamientos” (2010:406).

La identificación de la idea de Sen con el trabajo social reside en que, si bien es cierto que hay espacios como lo institucional (no todo lo institucional) donde se hace compleja la labor de trabajar derechos con personas oprimidas desde una perspectiva emancipadora, cuanto menos de concienciación, no es menos cierto que hay un dilema ético que está (o debe estar) en el debate: la obligación (o no) de asumir los derechos humanos como práctica. Porque, como añade Gallardo (2007), no se trata de proteger los derechos con la intencionalidad, en un acto de buena voluntad, de curar falsas morales, se trata de comprenderlos y asumir su fundamento para, posteriormente, llevarlos al plano de las acciones.

La *construcción de estrategias efectivas de derechos* a las que aludió Abreu (2016) en el apartado anterior, reafirma, de nuevo, la función pedagógica crítica del trabajo social justificada en la “dimensión ético política referida a la búsqueda permanente de la profundización de la democracia inscrita en la utopía de una sociedad sin explotación, exclusión y discriminación” (Alayón y Medina, 2006:51). Por el contrario, la aceptación de este tipo de funciones dentro de ciertas instituciones, como por ejemplo los Servicios Sociales que forman parte de un sistema de garantías basado en la asistencia, requiere una revisión. Algunas de estas instituciones están organizadas como un recurso temporal para paliar una conflictividad social específica, que cuenta con una carta de servicios y con una finalidad paliativa. La tarea de asumir estrategias activas de derechos humanos como medio de concienciación, en un plano medio, o de resistencias y empoderamiento, en un plano a largo plazo, resulta complicada. La función emancipadora del trabajo social aquí se antoja intrincada, aunque no imposible.

Para una trabajadora social, pensar y articular activamente la emancipación en lo institucionalmente constituido presenta serias dificultades, una de ellas está en cómo implementar acciones o actividades alternativas que puedan generar un cambio significativo en el usuario dentro del programa oficial, pues, como apuntan Ruiz, González y Sánchez

(2012), las actitudes profesionales ante la intervención participativa se focalizan habitualmente desde las relaciones de poder que enmarcan toda intervención social. Ahora bien, caben dos maneras posibles de llevar a cabo dicha implementación, que no pueden ser tomadas como modelos al uso pero que sirven de reflexión. Por un lado, la dificultad de la inmediatez en la interacción entre profesional y usuario, subjetivada en un tipo de servicio centrado en la necesidad y la demanda, puede dejar cabida para que se produzcan algunos intersticios donde incorporar concienciación, habilidades, reflexiones y, por qué no, prácticas sociales concretas. La trama de esta tarea resulta épica por la maniobra que requiere. Tiene que ver con las destrezas del trabajador social en la incorporación de mecanismos que están sujetos a un tipo de interacción concreto. Es decir, en el arte (creatividad, conocimientos, experiencias, técnicas, etc.) de cada profesional en cómo y cuándo insertar en tiempo y forma, contenidos y habilidades de este calado.

La segunda, en caso que haya opciones para ello, se encuentra en el *trabajo social grupal*, como ya indicara Addams (2014), en el que hay posibilidades de potenciación de dinámicas estructuradas y sistematizadas. Aquí se pueden generar relaciones afianzadas en el tiempo que posibiliten un tipo de interacciones entre profesional y usuario sostenidas en “la asunción de la responsabilidad personal y el reconocimiento del carácter recíproco de las relaciones” (Lederach, 2007:70).

Desde mi punto de vista, la primera corre el riesgo de no poder desprenderse de la cultura y la política asistencialista emanante de la institución. Más aún cuando las interacciones entre profesional y usuario se establecen en un tipo de relaciones basadas en el intercambio oferta/demanda establecida por lo institucional como “sistema de poderes compensatorios” (Marcuse, 2016:84) en contraposición a la búsqueda o exploración de oportunidades. Es en lo grupal donde el trabajo social puede desplegar mecanismos de articulación hacia la conquista de derechos desde la emancipación. Esto lo intentaré demostrar en los capítulos 4 y 5 de esta tesis, en los que describo la metodología y los resultados emanados del trabajo de campo y de las experiencias con grupos de personas sin hogar.

Hay autores (Herrera, 2008, Gallardo, 2010) que consideran que las auténticas posibilidades de resistencia y transformación no están en las instituciones, al menos en las procedentes de organismos estatales y oficiales, sino en el seno de grupos y colectivos que padecen la vulneración de los derechos humanos. El trabajo social crítico que actúa en instituciones alternativas (en aquellas que no reproducen de manera directa el sistema he-

gemónico de dominación) puede desarrollar una labor intensa donde establecer disyuntivas hacia un empoderamiento emancipador. Aunque el campo institucional, representado en organismos como el jurídico, sean espacios válidos donde reivindicar y luchar por los derechos humanos, para Herrera el terreno específico de acción está en

“las prácticas sociales de ONGs, de Asociaciones, de Movimientos Sociales, de Sindicatos, de Partidos Políticos, de Iniciativas Ciudadanas y de reivindicaciones de grupos, sean minoritarios (indígenas) o no (mujeres), que de un modo u otro han quedado tradicionalmente marginados del proceso de positivación y reconocimiento institucional de sus expectativas. (2005:65)

Teniéndose en cuenta que el trabajo social fundamentado en los derechos humanos pueda y deba estar en ambos espacios (comprendidos en instituciones de tipo cerrado o hegemónicas y en alternativos o del tercer sector), los teóricos activistas tienden a una acción directa y profunda en el segundo, considerando que en el primero no es factible un proceso de transformación (Healy, 2001). La hipótesis aquí expuesta es explorar ambos espacios desde un modelo de prácticas fundamentado en el arte, como así expondré en el siguiente capítulo. En ambos son necesarios los derechos humanos porque, en ambos, existen personas que se sienten vulneradas por un sistema hegemónico que los oprime. La diferencia cualitativa está en que en ciertas instituciones como servicios sociales, centros de internamiento, etc., las opciones para articular prácticas con finalidad emancipadora son difíciles de llevar a cabo debido a la jerarquización, la normatividad, dinámicas inherentes a un sistema delimitado, etc. En cuanto al tercer sector, la realidad es diferente. No existen hándicaps de este tipo pero hay dificultades como escasez de infraestructuras y recursos o de tipo organizativo.

En la incorporación de los derechos humanos en la práctica del trabajador social, este facilita medios para establecer un espacio de construcción con proyección humana en el que se entrelazan planos en lo cultural, social y político. En estos planos la función crítica de la pedagogía emancipadora posibilita construcciones “de voluntades que nos empoderen a la hora de elegir lo que es más conveniente para conseguir objetivos de dignidad” (Herrera, 2008:55). Una posibilidad que, en el caso del trabajo social, es factible debido al ejercicio de una práctica donde las relaciones con las personas son inmediatas. En este tipo de contacto directo con las personas y los grupos, el trabajador social pone en común conocimientos, valores y derechos, en un ejercicio de concienciación, pero, de manera



básica, de información y transmisión. La indagación en “una sensibilidad socio-humana *alternativa por liberadora*, y con ella la capacidad de comunicarla con efectividad” (Gallardo, 2010:87) es uno de los cometidos de la trabajadora social en la tentativa de establecer mecanismos de reacción ante la violación de derechos humanos.

La aplicación de una pedagogía emancipadora en el trabajo social crítico radica en la superación de un modelo de relaciones y de comunicación fijada en la transmisión del conocimiento hegemónico, tradicional y positivista en el que solo cabe que el receptor siga aceptando las cosas como son, sin más análisis y respuestas. El trabajo social centrado en un método de investigación y acción donde la participación sea cooperativa y no jerarquizada nos hace confluir en sinergias desde la cultura, los derechos humanos y el trabajo social como productos que “determinados grupos humanos crean para reaccionar frente al entorno de relaciones en los que viven” (Herrera, 2008:40). En definitiva, son procesos que vienen dados por las relaciones que los seres humanos establecen con los diferentes entornos en los que se desenvuelve. En el caso del trabajo social, la interacción puede venir desde la neutralidad aséptica, siendo pasivo de un tipo de conflictividad que es inherente a los fenómenos, o desde una resistencia conjugada con los protagonistas, impulsando y apoyando alternativas con las que establecer medios para la emancipación.

En relación a las interconexiones entre los planos referidos (trabajo social, cultura y derechos humanos), Gallardo aplica el concepto de *sensibilidad compartida* que gravita entre

“una *comprensión* del carácter *sistémico* y *procesual* de la lucha (no puramente puntual) y un *imaginario utópico* en el sentido de referencias que, convocando a un mundo distinto, iluminan y guían. Estos tres momentos están insertos en los procesos de *autotransferencia de poder* [...] Se trata de prácticas en procesos que aprenden desde sí mismos. Sensibilidad, comprensión e imaginario popular, aprendizaje, forman parte del proceso de producir para sí y para otros, con otros, *identidad* y *autoestima*. Resultan decisivos, entonces para *comunicar* el testimonio de lucha y para *convocar* a otros sectores de vulnerables a dar sus propios combates”. (Gallardo, 2010: 86).

En estas prácticas se encuentra la clave de una materialización de derechos humanos en el trabajo social crítico. La relevancia de transferir el poder a las personas oprimidas se basa en un *empoderamiento ciudadano* (Herrera, 2008:52) en el cual son ellas quienes, después de procesos de concienciación y autotransferencia, se apropian de sus discursos y asumen sus acciones. Si, como alude la declaración de la FITS (2011) en Río de Janeiro, los principios como los derechos humanos “son elementos fundamentales para el Trabajo



Social, con vistas a combatir la desigualdad social y situaciones de violencia, opresión, pobreza, hambre y desempleo”<sup>6</sup>, este fundamento debe servir para postular activamente un posicionamiento contra hegemónico que imposibilita el desarrollo evolutivo (con dignidad e igualdad de oportunidades, con bienes básicos y proyección de futuro) de muchos seres humanos. La teoría crítica es compartida en una causa común emancipadora cuando trabajo social y derechos humanos reactivan los medios necesarios para el empoderamiento ciudadano. Por ello, es imprescindible que el trabajo social tenga como tarea prioritaria la interpretación de los “derechos humanos para su realización práctica, es decir, de cómo “implementarlos”, de cómo aplicarlos en las diversas realidades sociales” (2006).

#### **1.4. Trabajo Social y Derechos Humanos como productos culturales**

Si hasta hace poco tiempo los informes sobre desarrollo y crecimiento de los países se regían por criterios exclusivamente económicos y sociales, la cultura empieza a ser una categoría relevante en el índice de desarrollo humano (Martinell, 2010). La cultura está presente en la vida de los seres humanos y de las comunidades por medio de un elemento tan básico e imprescindible como es la comunicación. La cultura forma parte de las representaciones, simbólicas y reales, a través de los mitos y los logos de los pueblos, que son el arte y el conocimiento, fantasía y razón. La cultura, en interdependencia con los contextos sociopolíticos y económicos de cada momento histórico, en cada proceso espacio-temporal, ha sido y sigue siendo la respuesta e interpretación de estas relaciones y confrontaciones. Por ello, no se puede concebir ni aplicar unos derechos humanos universales, de manera general, sin tener en cuenta las condiciones culturales, diferentes y múltiples, que promueven formas de entender y de ver el mundo. La auténtica universalidad de los derechos humanos sería aquella que conlleve una práctica diferente, teniendo en cuenta los contextos diversos.

Para el sistema-mundo actual la cultura cumple una doble función: por una parte, como complemento a la economía, lo que ya preconizaron Adorno y Horkheimer (2008) respecto a la *industrial cultural* como un producto más dirigido al consumo de masas. En un segundo orden de cosas, la cultura sirve al capitalismo como medio ideológico

---

6 Federación Internacional de Trabajadores Sociales (FITS). Definición de trabajo social. Río de Janeiro. Junio 2011.

hegemónico de formación y consolidación de sus propios patrones culturales basados en la división social y de clases, de género y étnicos.

Dentro de esta función hegemónica, desde finales del siglo XX, la globalización fue el nuevo paradigma utilizado por el neoliberalismo como mecanismo de colonización mundial a niveles cultural, social y económico. Frente a este concepto mercantilista y demagógico, existe un nuevo enfoque que percibe la cultura como un modelo de desarrollo y crecimiento. Este enfoque conecta con la propuesta de que

“la cultura y la comunicación dejan de ser únicamente objetos de políticas pues aparecen como verdaderas dimensiones constitutivas del campo de la política: el estratégico escenario que le exige a la política densificar su dimensión simbólica, su capacidad de convocar y construir ciudadanos...ahí apuntan las culturales ciudadanías, esto es, la creciente presencia en nuestras sociedades de estrategias tanto de exclusión y empoderamiento, ejercidas en y desde la cultura” (Martín-Barbero, 2010:29).

En este sentido, son cada vez más los textos y autores que reorientan la cultura como una nueva manera de analizar y accionar los cambios necesarios hacia la justicia social. Un nuevo enfoque que niega el uso mercantilista, exclusivo y único, de la cultura, tal como establece el sistema capitalista neoliberal, y lo redimensiona hacia espacios de participación política, en procesos de democracia real, donde esta no sea solo un instrumento al servicio de la política, sino un medio de hacer política.

La cultura adquiere un rol político relevante cuando, a través de los procesos culturales, las personas y comunidades generan mecanismos para reaccionar ante los contextos socioeconómicos en los que se encuentran y en los que se dan situaciones de desigualdad, discriminación y opresión. O dicho de otra forma, se propicia la participación en la construcción de alternativas posibles a esos entornos. De aquí que lo cultural tenga capacidad de significar (dar significados) y, por qué no, de crear y transformar. Para aquellos colectivos y comunidades que se enfrentan a la injusticia provocada por formas de gobiernos (locales, estatales o internacionales) cuyos sistemas no reconocen los derechos humanos en sus diferentes Generaciones (sociales, civiles, económicos, identitarios, etc.), la cultura concebida como proceso político adquiere una proyección metodológica de especial interés.

La idea de las *culturales ciudadanas* de Martín-Barbero casa con la propuesta Herrera (2008) acerca de la cultura como “proceso de humanización”. La inferencia de lo cultural en las prácticas sociales son medios de empoderamiento desde una nueva re-conceptualización de los derechos humanos para quienes se encuentran en posición de desigualdad provocada por el sistema capitalista y que, como ciudadanos y ciudadanas, tienen el derecho, al menos, de expresar y luchar por alcanzar la igualdad.

Por todo ello, lo cultural, además de estar reconocido en los derechos culturales de la denominada tercera generación de los Derechos Humanos, debe ser considerado como un elemento transversal e interdisciplinario en los procesos de lucha por la dignidad. Ha sido Herrera uno de los que más han desarrollado la idea acerca de la condición cultural de los derechos y, por tanto, de su carácter transformativo a partir de las elaboraciones y reelaboraciones que los seres humanos realizan desde sus entornos. Para este autor, cuyas aportaciones en esta materia son de necesaria y constante fuente de estudio y referencia,

“Más que de cultura, debemos utilizar, pues, el concepto de “procesos culturales”, es decir, procesos de reacción frente al conjunto de relaciones sociales, psíquicas y naturales en las que nos movemos; procesos, en fin, que nos condicionan, pero que, al mismo tiempo, pueden ser condicionados por nosotros mismos en función de la capacidad humana genérica para transformarnos a nosotros mismos y a los entornos en que nos desarrollamos” (2008:62).

En el trabajo social lo cultural es ontológico en cuanto que se instaura como reformulación constante de su propia identidad. Una identidad que está marcada, inescindiblemente, por el contexto socio-histórico que atraviesa, sujeta a las realidades sociales y culturales de las comunidades donde se interviene. La cultura en el trabajo social instituye una nueva teorización, que no procede exclusivamente de la ciencia, más bien la supera, tanto en cuanto parte de los pueblos, los grupos y los sujetos, de sus elementos culturales. Como consecuencia, se produce una dialéctica entre saberes y experiencias, entre trabajo social y comunidades. Esta reciprocidad abre la alternativa de la comunicación como componente, no solo digital, sino, precisamente, cultural, en el que lo discursivo queda contenido a partir de “la gramática, en la retórica de lo social que sobredetermina la intervención” (Matus, 2016: 18).

Trabajo social y derechos humanos son productos culturales que la humanidad ha creado para reaccionar frente al entorno de relaciones en los que se vive. Son interpretados,

reinterpretados y contruidos por los propios seres humanos; por tanto, no son ideas que vienen dadas desde fuera, las hacen los hombres y las mujeres en función a dichas relaciones. En contextos socioeconómicos donde existen desigualdades entre seres humanos por el acceso a los bienes materiales e inmateriales, y en los que las relaciones sociales están marcadas por las disparidades de posiciones a la hora de tener (o no) dicho acceso, la cultura (o los procesos culturales como alega Herrera) puede germinar de manera estratégica en una lucha contra la alienación y la enajenación como medidas de sometimiento del sistema hegemónico.

Estos procesos pueden derivar a dos niveles: por una parte, a nivel interno, adquieren un carácter de concientización y aprendizaje en personas discriminadas y oprimidas donde el objetivo es, entre otros, el empoderamiento; por otra parte, puede ser un proceso político de lucha para la reivindicación y el reconocimiento social de los colectivos como constructores de sociedad. En ambos niveles lo que se desarrolla y materializa son producciones culturales que se cristalizan en ideas, teorías, manifestaciones, obras artísticas, etc., ante un hecho o una realidad. Algunos ejemplos aparecen referenciados en el artículo de Cordero y Muñoz (2017) “Social work and applied theatre: creative experiences with a group of homeless people in the city of Seville”.

Los procesos culturales se constituyen en modos relacionales sociales, en la arquitectura de unas nuevas relaciones con las que “hacer y des-hacer mundos” (Herrera, 2005:70). En este proyecto de humanización se estrechan y ensanchan afluentes en un entrecruzamiento donde se fusiona lo cultural y lo educativo, la política participativa y el arte, la teoría y la praxis, la función social del conocimiento y la socialización real de los conocimientos, la realidad y los sueños. Tal vez, este sea el proceso de transformación que, en sí mismo, no es finito, que no tiene límites y que no se acaba, que es un camino constante.

Este es el significado conceptual de la transformación, que debe ser un acto, no un resultado. Al igual que los derechos humanos, en el trabajo social la transformación debe ser un proceso dialéctico entre realidad y posibilidad. Por tanto, como alega Matus,

“la intervención social contemporánea no acompaña, no ayuda, no habla en nombre de los afectados, no prescribe, no salva, no es mesiánica, no decide por el otro su supuesto bien. Se dispone mediante un trabajo conjunto y participativo a ampliar el rango de posibilidades para que el otro, siendo reconocido como otro legítimo, decida. (2016:26)”.

Esta es la matriz de lo cultural, la discursividad devenida en una intervención participativa centrada en la legitimidad de las personas para decidir acerca de sus modos de vida. El trabajo social puede orientar y apoyar los procesos que los seres humanos lideran a partir de las interacciones, los diálogos y las decisiones. De aquí, la necesidad de abrir nuevos (y viejos) espacios que propicien los encuentros y las relaciones entre unos y otros, entre los trabajadores sociales y las comunidades, entre los activistas de los derechos humanos y los colectivos, entre los científicos y la ciudadanía. Los procesos seguirán su curso a través de la participación activa y decisoria de los grupos, no sólo por la instrucción de una ley o una teoría. Una participación que, de seguro, estará marcada por los conflictos más acuciantes en los que se encuentran sus protagonistas y cuyas posibles soluciones serán tratadas y mediatizadas por ellos y ellas. En esto consiste este proceso de humanización; un proceso que para algunos estará incompleto hasta que no se produzcan espacios de socialización real, en el que se requiere poner en práctica aquellas capacidades y técnicas potenciales que todo ser humano tiene. Se trata, por tanto, de compromisos, de activar las capacidades humanas junto con la libertad cultural, pues...

“el proceso cultural será un proceso de humanización cuando permita el despliegue de las posibilidades que el ser humano tiene de transformar su entorno natural, social y psíquico. Es decir, habrá humanización cuando podamos intervenir, interpretar y explicar las relaciones en las que nos hallamos insertos y que tendrá las características de la emancipación cuando interpretemos, intervengamos o expliquemos las relaciones desde la perspectiva de la “pluralidad cultural, del compromiso con la dignidad humana y del inconformismo con los procesos de división social, sexual, étnica y territorial del hacer humano hegemónicos” (Herrera, 2005:235).

Por su parte, en su concepción originaria, los derechos humanos adolecieron de la incompreensión de los efectos que causaron su vulneración en épocas pasadas. Esto es algo que no cambió en épocas posteriores y que hizo que surgiera una teoría crítica de derechos humanos. La proclamación de derechos y libertades redactada en la Carta *per se*, independientemente de la raza, sexo, religión, posición económica o cualquier otra condición, como así recoge el Artículo I, se queda en las buenas intenciones, pero, en el fondo, en muchas partes del mundo, refleja una invención o una hipocresía. La preservación de cualquier tipo de discriminación que, según el Artículo VII tienen todas las personas, enfatiza sobre una cuestión que no es baladí: le ocurre diariamente a millones de personas en todo el mundo. Entonces, la cuestión es: ¿qué interpretaciones podemos hacer tras la lectura de estos artículos? O, adentrándonos en el núcleo de la cuestión, ¿qué interpreta-

ciones hacen los afectados, personas que padecen habitualmente la discriminación, aquellas que están sufriendo el paro estructural, la falta de una vivienda, la inmigración, etc.?

La respuesta puede venir de la desilusión o la expectación. En otros casos, vendrá desde la incredulidad y la desconfianza hacia unos derechos que, para muchos, son una falacia más procedente del sistema hegemónico y sus diversos estamentos: político, económico, social y cultural. Estos derechos solo pueden convertirse en un proyecto tangencial si se hace desde un recorrido inverso al que está establecido de manera hegemónica: de arriba abajo. Son los derechos los que van al encuentro de los sujetos, es decir, al conocimiento de sus vivencias, de su manera de pensar y sentir. No hay derechos humanos desde el desconocimiento de lo que es lo humano, en este caso lo humano vulnerado. Y para ello, el punto cero está en la fragilidad de los derechos como tales, desde la verdad reconocible de que estos, no son de facto, son construcciones y productos que hay que ir consiguiendo a través de luchas. Este principio, la asunción de fragilidad e inmaterialidad de los derechos, supone que estos vayan al encuentro de lo que es lo humano, no en modo genérico, universal, sino en la diversidad humana en su extensión étnica, de género, de clases, etc.

En la práctica, el encuentro de la intervención social o de los derechos con lo humano presupone un interés en aquello que le acontece, aquello que lo determina y lo proyecta. Es, por añadidura, un compromiso fundado en el rastro de cuáles son los acontecimientos que coartan el acceso a las libertades y los derechos de los sujetos. Así mismo, es un proceso que se inicia en este encuentro pero que tiene que encaminarse hacia espacios de confrontación y de resistencia cimentados en el empoderamiento ciudadano. Este concepto requiere sensatez porque, perteneciendo al campo léxico y lógico del modelo democrático, tiene un sentido práctico, efectivo, en la realidad de todas las personas que viven en dicho modelo de Estado. Sabemos que esto plantea algunas dudas. Las personas sin hogar, por poner un caso, no tienen idénticas garantías de ejercer la *ciudadanía* que otras personas que sí la tienen tanto en cuanto pueden participar en la sociedad de manera multidimensional y efectiva. Gallardo dirige el debate hacia una ciudadanía que es una derivación de los derechos humanos y del Estado de derecho, pero esto no equivale a que “sean la causa o fundamento de estos derechos, sino que se presentan como condiciones para que ellos se hagan efectivos” (2009:11). Para que se hagan efectivos se necesitan de leyes y tribunales, de órganos que incidan en una dinámica relacional y conocedora de lo que acontece y existe.

El acontecer de quienes se sienten oprimidos por la vulneración de los derechos, entre otros factores, está cargado de sucesos y experiencias que forman parte de historias subjetivas y colectivas. El camino inverso de los derechos, al encuentro con los ciudadanos desprovistos de ciudadanía, tiene como finalidad la recuperación o la conquista de la emancipación y como medio la comunicación. De nuevo es Gallardo quien nos revela que “los fundamentos de derechos humanos deben buscarse entonces en testimonios y esto quiere decir en experiencias sociales históricamente situadas” (2006: 65). Lo que concierne a este acercamiento material en el conocimiento de las auténticas circunstancias vividas por las personas como oprimidas y dominadas.

Lo testimonial ha sido un recurso habitual en procesos como las *comisiones de la verdad*, “organismos oficiales, no judiciales y de vigencia limitada que se constituyen para esclarecer hechos, causas y consecuencias relativos a pasadas violaciones de los derechos humanos” (González y Varney, 2013:22) que tiene como uno de sus trámites fundamentales las informaciones de las víctimas. Que los afectados puedan hablar acerca de lo que le sucedió ante un tribunal, ante el resto de la sociedad, ante personas legitimadas, constituye un *poder decir* (Ricoeur, 2005:105) que resulta, en una primera instancia, en conferir al sujeto la posibilidad de memorar sobre un acontecimiento vital que le pertenece. Por consiguiente, este *poder decir* se convierte en un relato cuando se dan los medios necesarios para que la narración de la historia sea “un instrumento para proporcionar significado” (Bruner, 2009:106). La narración no adquiere solo el matiz de poder decir, también es transmisión de una verdad silenciada o velada.

Las *narraciones* sirven para dar voz a quienes no la tienen, o no de la misma manera que la pueden tener el resto de hombres y mujeres en una sociedad democrática; y son una producción de signos y significados que, en el tejido crítico de los derechos humanos, tiene un valor específico en cuanto a análisis y comprensión de los hechos donde hay tramas de vulneración de derechos. Se trata de una revalorización de las culturas representativas de numerosos grupos (sociales, étnicos, de género, etc.) que han visto como han sido despojados de sus maneras de interpretar la vida y el mundo debido a la colonización cultural dominante. Por ello, las narrativas propias, como tarea de reapropiación de las culturas dominadas, deben ser entendidas como un medio de conocimiento, interpretación y reacción de cada pueblo y comunidad. La *narratividad* (Bruner, 2009; Ricoeur, 2010) también va a suponer un medio de hacer presentes las manifestaciones históricas, sociales

y culturales en un mecanismo de representación social en el que se hacen patentes los derechos culturales y también sociales. El trabajo social no queda ajeno a este cometido. Es más, su participación tiene que ser activa y comprometida porque, tanto en la ética como en las prácticas, está invocada la defensa de todos los derechos, entre los que están los derechos culturales.

En esta perspectiva, testimonios y narraciones forman parte del tejido de lo que será una hermenéutica emancipadora. Llegar a la emancipación desde un tipo determinado de hermenéutica no es algo acabado, es una estrategia que cuenta con diversas técnicas y saberes. Es un posicionamiento ante la investigación y la intervención situada en lo popular, donde se encuentran física y emocionalmente las víctimas. Ellas son el punto de partida del pensamiento crítico, el criterio de interpretación de una parte de la historia (Dussel, 2012)<sup>7</sup> que se hace urgente rescatar si queremos hablar y actuar en conciencia cuando nos referimos a categorías como derechos humanos, empoderamiento o emancipación. Denomino *víctimas* a todos aquellos seres humanos sin distinción de ningún tipo que sufren directamente, en cualquiera de los niveles y grados posibles, la dominación y la opresión ejercidas por el sistema hegemónico. Por desgracia, en la actualidad, la enumeración es interminable y, aunque en este estudio me centre en uno de los muchos tipos, la presencia en número y tipologías alude a una realidad social fragmentada y deteriorada debido a la poca importancia que se le da a la observancia y desarrollo de los derechos humanos.

Una hermenéutica basada en la historicidad de las víctimas se realiza por medio de los discursos, esos que no están insertos en las élites culturales y académicas, sino en el saber popular, y que conforma otro tipo de saberes. Es lo que Bruner denominó *psicología popular* que se asienta en:

“no sólo lo que *hace* la gente, sino también lo que *dice* que hace, y en lo que *dice* lo que la llevó a hacer lo que hizo. También se ocupa de lo que la gente *dice* que han hecho los otros y por qué. Y, por encima de todo, se ocupa de cómo *dice* la gente que es su mundo” (2009:34).

Al conferir valor a lo que *dice* la gente que ha vivido experiencias de discriminación (por tener sexo y género diferentes a los del hombre), opresión (por ser de una naciona-

---

7 Conferencia del Prof. Enrique Dussel en la Universidad de Murcia, en 2012. <https://youtu.be/JuGyj-GosmR4conferencia>.



lidad diferente al país de acogida) o de dominación (por tener un estatus social inferior según los cánones hegemónicos establecidos) se le está dotando, como apunta Ricoeur, de reconocimiento de sus *capacidades* en relación a la *pragmática del discurso* (2005:106). Capacidades en cuanto a *agencia humana* que “no designa una naturaleza, sino una posibilidad” (Gallardo, 2007:12) y que articula movimientos, acciones encauzadas por el sujeto teniendo en cuenta “no sólo lo que la persona realmente termina por hacer, sino también lo que ella es de hecho capaz de hacer, elija o no aprovechar esa oportunidad” (Sen, 2010:265). De lo que se deduce que hay un activo, una funcionalidad cuando el hombre o la mujer es capaz.

En un nivel de comunicación, la centralidad del discurso desde esta idea de reconocimiento y capacidades difiere de una información que es unívoca y utilitaria, en la que la tónica dominante es que el sujeto responda a las preguntas del investigador-profesional *experto*. La función en este nivel de comunicación a partir del reconocimiento deviene del arte del profesional en privilegiar la identidad, la confianza y las capacidades de quien tiene enfrente, con la finalidad de que la persona pueda decir cual y cómo es su mundo. Es así como descubrimos la incidencia de la vulneración de los derechos en las personas y grupos sociales, qué efectos causan y cómo son vividos por los protagonistas y sus entornos más cercanos. Y es así como es posible que este reconocimiento auténtico revierta en “la posibilidad de reaccionar culturalmente frente al entorno de relaciones en el que vivimos” (Herrera, 2008:57). Porque es probable que muchas personas afectadas necesiten de un acompañamiento, una preparación para saber reaccionar ante acontecimientos de difícil afrontamiento.

Así contempladas, las capacidades resultan una *adscripción*, es decir, que contiene “la capacidad que posee el propio agente en designarse como aquel que hace o ha hecho. Relaciona y une el qué y el cómo con el quién” (Ricoeur, 2005:109), dentro de una estrategia que va encaminada a un cambio de la situación de vulneración que se vive y que forma parte de un proceso de emancipación a largo plazo, de un *poder hacer* que es, en definitiva, la capacidad, como un empoderamiento ciudadano al que se ha hecho referencia anteriormente. Finalizando el esquema del desarrollo de las capacidades, a partir del *poder decir* al *poder hacer*, Ricoeur cierra el círculo retornando al discurso con el *poder contar* y *contarse* que tiene que ver con la *identidad narrativa* (2005:110) pues es la persona quien se siente con la capacidad de hablar (contar) a los demás, pero también de contarse a sí

misma en un ejercicio de *autoproducción* (Gallardo, 2009:45). La importancia de un *producirse a sí mismo* consta de un aprendizaje recíproco: del trabajador social y del usuario. Para este porque “aprender a contarse es también aprender a contarse de otra manera. Con esta expresión, “de otra manera”, se pone en movimiento toda una problemática: la de la identidad personal asociada al poder narrar y narrarse” (Ricoeur, 2005:110) de la que se extraen destrezas acerca de los actos que uno realiza, de cómo y por qué los realiza. Para el profesional porque, como he comentado, adquiere un conocimiento directo de una realidad concretizada en el aquí y ahora, en las circunstancias directas que devienen de una humanización socio-histórica narrada por cada protagonista.

La visión de una hermenéutica emancipadora tiene como enclave este encuentro desde la producción de sentidos de unos fenómenos que sacuden los valores humanos dentro de cualquier sociedad. La interpretación de lo que son o no son derechos humanos no puede seguir dándose desde un tipo de saber positivo. En demasiados ámbitos de nuestro entorno, la realidad de lo que son los derechos humanos viene dada por el sufrimiento de gente que vive en primera persona lo que es no tener derechos. Aporía esta que se puede constatar en las sociedades contemporáneas de nuestras ciudades a través de los barrios periféricos, en los campamentos de inmigrantes temporeros, en los centros de acogida para personas sin hogar o para mujeres que sufren violencia de género, etc. Por tanto, la interpretación suministrada desde el nivel superior de unas instituciones que están alejadas de estas realidades está desprovista de una verdad ontológica: la de los afectados. De aquí la idea de que son los oprimido y las oprimidas el punto de partida del pensamiento crítico sostenido por pensadores como Enrique Dussel (2012). Añadiría que también son el punto de llegada, en un proceso que consiste en un acompañarnos en un camino proceloso donde habrá cruces de complejas direcciones. El acompañamiento requiere de una serie de virtudes que se adquieren en el reconocimiento, en la adscripción materializada por el poder decir, hacer y contar-se, en las capacidades como pragmática de un discurso que contiene narrativas identitarias de lo universal diverso, en definitiva, de un auto-producirse que es síntoma de ciudadanía participativa.

Para finalizar, el corolario de esta hermenéutica radica en la interpretación como un constructo teórico y una praxis social crítica concreta. Constructo en cuanto que sintoniza experiencias y conocimientos populares y científicos, entre las calles y los organismos, los barrios y las instituciones. Praxis social crítica en cuanto se manifiesta como acciones

ideadas y acordadas por todos para “la construcción de voluntades que nos empoderen a la hora de elegir lo que es más conveniente para conseguir objetivos de dignidad” (Herrera, 2008:55). Se trata, pues, de una interpretación activa que ahonda en el lenguaje propio de la gente, un lenguaje mediado por las palabras y los cuerpos, cuyos signos y significados son la materia con la que construir la emancipación.

“En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.” (Federico García Lorca).

“No me parece que lo mas urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer de aquello que se llama cultura ideas cuya fuerza viviente es idéntica a la del hambre” (Antonin Artaud).).

## 2. Potencialidades del teatro aplicado en la intervención con colectivos vulnerables

### Introducción

En este capítulo del marco teórico, introduzco el teatro como dimensión epistémica porque ha sido usado como una herramienta para generar cambios sociales, culturales e incluso (aunque no sea nuestra motivación) económicos. Por tanto, utilizo la palabra *uso* como acción del verbo *usar*: “como práctica y como servicio con un fin” (Real Academia de la Lengua). La práctica del teatro al servicio de procesos de transformación en los ámbitos sociales, políticos y culturales, ha estado presente, en mayor o menor medida, en cada una de las etapas de la historia de la humanidad, y aquí incluyo a toda la humanidad, aunque con dinámicas diferentes según cada cultura y contexto socio-histórico (Tanaka, 1998; Oliva y Torres, 2012).

En los apartados segundo y tercero hago referencia a dos modos de concebir el teatro que corresponden a paradigmas opuestos: como *valor de cambio* o como *valor de uso*, o si se prefiere, desde dos maneras de plasmar la política a través del teatro: la democracia cultural y la democratización cultural. Estas dos maneras corresponden a lo que denomino como *teatro hegemónico/ teatro crítico*. Desde los postulados de este estudio, ambas modalidades tienen fundamentos y metodologías diferentes, así como objetivos dispares. Tomando como punto de encuentro categorías como trabajo social y derechos humanos como estrategias de resistencia ante las injusticias y la emancipación de los oprimidos, estas dos modalidades responden, de manera directa o indirecta, a apoyar estas estrategias o, por el contrario, a mantener un *status quo* desde una cultura que preserva el orden natural de las cosas.

A continuación, y dentro del apartado del teatro crítico, introduzco cuatro epígrafes que corresponden cada uno, desde mi punto de vista, a cuatro enfoques en los que se desarrollan experiencias del teatro como estrategia de resistencia. Comienzo con las propuestas del teatro anarquista y del teatro de la era científica de Bertolt Brecht como paradigmas de la función social del arte y que considero son pilares epistémicos para la concepción de un teatro contra hegemónico. A continuación, en el sub-apartado tres, menciono la antropología y el tercer teatro como conceptos que corresponden a una perspectiva teórico-prác-

tica ideado por Eugenio Barba en el que se postula un teatro alternativo, diferente y de resistencia. Finalmente, ahondo en la creación colectiva teatral como una corriente teatral centrado en el trabajo creativo grupal frente a la creación unipersonal de un director. Un modelo que, sostengo, tiene afinidades interesantes con la propuesta de una metodología de intervención en lo social desde el arte.

Este preámbulo me sirve para enlazar con el teatro como metodología aplicado al trabajo social como disciplina de las ciencias sociales. Por ello, en el último apartado, desarrollo el cuerpo teórico de la creación colectiva teatral como propuesta de praxis, cuestión central de esta tesis.

## **2.1. Práctica cultural del teatro como matriz socio-histórica en los procesos de emancipación humana**

Al igual que en las categorías precedentes, el teatro es un ente que ha servido como medio para estrategias de diferentes signos y empresas. Es un organismo en movimiento ya que es mutable según los contextos socio-históricos y el devenir de las transformaciones socio-políticas llevadas a cabo en la humanidad. En este sentido, voy a ceñirme, fundamentalmente, al estudio del teatro occidental como práctica social, cultural y, por ende, pedagógica, más que como obra artística o producto de arte. Esto no quiere decir que las experiencias humanas basadas en el teatro como prácticas socio-educativas no hayan sido, también, manifestaciones artísticas: a veces, estas prácticas contienen momentos de una estética (en el sentido de belleza) que puede superar la misma obra concluida.

Destaco el teatro occidental como estudio por dos razones. En primer lugar, por el contexto donde se ubica esta investigación (Sevilla, Andalucía). Entre las características peculiares de este contexto se puede destacar, por una parte, la situación geopolítica (en Europa) y, por otra, una historia y una cultura con mezclas de enorme significación (Fuentes, 2012). No obstante, a pesar de la cercanía con el norte de África y de las mezclas que en lo cultural hemos podido recibir los andaluces y las andaluzas, la naturaleza y la forma teatral de esta tierra tienen más de europeas que de otro continente. A esto se suma los materiales epistemológicos de los que me aprovecho para justificar la hipótesis del teatro como práctica cultural de la intervención en lo social que, en su mayoría, proceden de autores occidentales. Incluyo a algunos autores y autoras latinoamericanos como occidenta-

les porque, aunque estos no estuvieran de acuerdo, sostengo que la matriz epistémica que utilizaron y utilizan procede de Europa en una parte considerable. Como corolario, tengo que concluir justificando la enorme tarea que supondría hacer el mismo estudio pero con la base epistemológica de culturas como la africana, americana o asiática. De hecho, este sería otro compendio complementario y de interés para fundamentar cómo transculturalmente el arte es una herramienta de comunicación y transmisión de conocimientos, modos de vida, etc., válida en todas las culturas y sociedades.

El teatro es una rama de las artes escénicas, que, en el sentido más convencional, consiste en la representación de historias frente a un público. En esencia, es una forma de comunicación creativa que el ser humano ha utilizado a lo largo de toda su historia y en todas sus culturas, para establecer un diálogo a partir de elementos cotidianos que posibiliten el entendimiento del mensaje. Me dispongo, en un primer momento, a establecer algunas conexiones con conceptos afines como son teatralidad, teatro y práctica cultural teatral en consonancia con la hipótesis del teatro como metodología de intervención en lo social en contextos de exclusión social y desde la materialización de los derechos humanos.

*La teatralidad* ha estado en las discusiones acerca de los orígenes y la funcionalidad de lo teatral como acto, a un teatro sin textos (Barthes, 2012). En este sentido, está en oposición “al texto dramático leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena” (Pavis, 1984:468). En este sentido, la teatralidad es diferente a la concepción de lo teatral desde la codificación occidental, es decir, a partir de la representación y la recepción. Por el contrario, está más en consonancia con lo que Antonin Artaud calificó como *poesía de los sentidos* que en el contexto teatral se trata de una poesía en el espacio en la que el teatro en estado puro no precisa de las palabras, es “un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico” (2011:44). Para Oliva y Torres, la teatralidad hace referencia a una

“serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecer dicho relato de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuesto a aceptar dicha relación. Entre emisores y receptores se establece una comunicación especial cuyo código viene dado por las aludidas manipulaciones” (2012:12-13).

Teniendo en cuenta que dichas manipulaciones pueden albergar diferentes intencionalidades, la relevancia de la teatralidad en este estudio reside en la participación como requisito indispensable para que se produzca la comunicación. Como analizaremos más adelante, los niveles de participación en lo teatral pueden estar conectados con la intervención en lo social desde prismas antagónicos: intervención como proceso social “dentro de un sistema de relaciones de poder de corte hegemónico” (Ruíz, 2005:148) o intervención como proceso social participativo de todos y todas hacia modelos de emancipación posibles. En el caso de personas que sufren la opresión y la dominación como condiciones impuestas, esta relación entre espacio ficcional y espacio real puede tener sentido histórico y material en las experiencias. Pero hay algo más en la teatralidad que nos invoca a un interés particular y que tiene que ver con la ideografía, según Artaud, como narratividad de las experiencias por medio de una serie de signos, gestos y actitudes que pueden ser modos de comunicación tan reveladoras como las palabras.

El segundo de los términos relevantes es el de *práctica cultural*. Se puede decir que lo cultural forma parte del constante y fluctuante proceso de humanización, en el que personas y colectivos están inmersos en la búsqueda de otros modelos de relacionarnos y de convivir. Es un “continuo proceso humano de construcción, intercambio y transformación de signos a partir de los cuales los individuos y los grupos orientan sus acciones en los entornos de relaciones en que viven” (Herrera, 2008:90). La *práctica cultural del teatro* es un concepto con el que trato de definir un tipo de metodología participativa, que es una tentativa de respuesta a modelos hegemónicos de intervención en lo social. Consta de dos ámbitos que se interrelacionan:

- a. Es un tipo de aprendizaje, intercambio e interacción por medio de dinámicas, juegos y técnicas teatrales como modalidad productiva y medio de desarrollo humano. Es productiva desde el punto de vista del resultado o producto convertido en obra artística; y como proceso en el cual se producen ejercicios, imágenes, discursos, ideografías, etc. con una intención comunicativa y de expresividad para el actor y la actriz que contiene una estética artística. La estética responde aquí a una manera de enlazar los contenidos expresivos en relación a unos contenidos teóricos o temáticos desde las necesidades de los participantes.
- b. Son procesos donde descubrimos, por medio de técnicas transdisciplinarias, los mecanismos y modos relacionales articulados por el sistema hegemónico como medios



de opresión y dominación, que reproducimos en la cotidianeidad desde diferentes planos. Este enfoque transdisciplinario, que será expuesto con más detenimiento en el siguiente capítulo, consta de técnicas de diferentes campos (del arte y las ciencias sociales) que son apropiadas en el proceso según un plan de trabajo previamente acordado. Este plan se materializa en el ensayo teatral. Entendiéndose “ensayo” como espacios de representación real y transformativa de estos modos relacionales.

Es la idea del arte como espacio de discusión y discurso de una realidad que ha sido objetivada pero que se re-historia en las experiencias y opiniones de quienes son los protagonistas principales de dicha realidad. Si lo que conocemos como historia universal es una historia parcial que deja fuera las historias de los oprimidos, se hace necesario interpretar la historia desde la redención tal como albergaba Benjamin (2008). La reconstitución de derechos humanos en el imaginario y en las vidas de aquellos que sufren la opresión es una tarea que en la práctica cultural se puede llevar a cabo desde estrategias colectivas e individuales, conjuntamente. Colectivamente, con estrategias que nos hagan revelar aquellas estructuras y sistemas que “intentan bloquear nuestra capacidad de reaccionar frente a los entornos de relaciones en los que vivimos y qué hay que hacer para abrir lo que aquí llamamos los ‘circuitos de reacción cultural’: es decir, la apertura y el reforzamiento de la capacidad humana genérica de hacer y des-hacer mundos” (Herrera, 2008:59). A nivel individual, es posible a través de una práctica cultural contextualizada en el marco de la historia de las personas sin hogar conectada a la *experiencia sentida como reorganizadora* (Gofman, 2010:58) y que, en el caso del arte, consiste en la producción teatral como espacio de reorganización de la historia de un colectivo estigmatizado o de las historias de cada sujeto reajustadas a un presente donde quepan nuevos significados en positivo y enfocados hacia una proyección identitaria en la que la persona se auto-identifique desde otras miradas y autopercepciones.

El tercer y último término, *teatro*, es el más célebre y sobre el que debo hacer un análisis más profundo debido a su relación directa con la cultura en su sentido más extenso y conocido. En un primer acercamiento, de manera general, relacionamos la historia universal del teatro con la historia del teatro occidental al formar este parte de la propuesta cultural hegemónica. En muchas ocasiones, esta propuesta ha cumplido la función histórica de reforzar, desde el arte, la cultura de los pueblos dominantes. No obstante, hay que señalar que en todas las culturas se ha utilizado la representación ritual como forma

de expresión hacia el interior de sus comunidades y/o hacia el exterior de las mismas. El diálogo que ofrece el teatro posibilita un tipo de comunicación dentro de un lenguaje que se ajusta a la comprensión del mundo desde los valores y los símbolos culturales de cada pueblo. La propiedad del teatro como espacio de transmisión ha sido del interés de los Estados como medida de control y propaganda de los valores culturales dominantes.

La categoría teatro es asumida en este estudio desde una dualidad dividida cada cual en una concepción y finalidad diferente. En este sentido, establezco dos parámetros para entender lo teatral en función a una serie de *proyectos* y *procesos culturales* como prácticas de concebir y promover la vida que tienen como finalidad la emancipación o la dominación. Antes de seguir con la disquisición de estos dos modelos, tomo prestado el concepto *procesos culturales* y *proyectos* como equivalentes de un universo que consiste en aquellas reacciones que asumen los pueblos y los grupos ante la dominación de formas impuestas por la sociedad y que los aboca a la opresión, en cualquiera de sus variantes. “Proyecto” en cuanto al “resultado de una determinada elección, una medida, entre otras posibles, para comprender, organizar y transformar la sociedad” (Marcuse, 2016: 225); “procesos culturales” como formas de reaccionar “frente al conjunto de relaciones sociales, psíquicas y naturales en las que nos movemos, procesos, en fin, que nos condicionan, pero que, al mismo tiempo, pueden ser condicionados por nosotros en función de la capacidad humana genérica para transformarnos a nosotros mismos y a los entornos en que nos desarrollamos” (Herrera, 2008: 62).

## **2.2. Teatro y hegemonías**

El teatro es una práctica cultural que tiene vínculos directos con lo institucional. De hecho, el teatro como tal es institución, cumple una función específica en los sistemas sociales a través de los tiempos, siendo constituido como un espacio físico y simbólico con la finalidad de que la sociedad tuviera un “lugar para contemplar”: de ahí el término griego “*théatron*”. Como tal, concibo que el teatro deviene en una esfera que opera de la *institución en lo constituido*, es decir, como organización que responde a los intereses de los poderes hegemónicos y con una finalidad política llevada a cabo en la información y la comunicación de valores específicos. Baso la funcionalidad hegemónica del teatro occidental desde tres perspectivas.

Los teatro-instituciones, creados por mediación de los poderes oficiales, son una muestra de dicho modelo cultural hegemónico. Un ejemplo paradigmático lo tenemos en la antigua Grecia, la cuna del teatro en Occidente, y en la figura de Aristóteles como máximo exponente. Como lugar de celebración, el *théatron* era un espacio contiguo a la polis (Vélez y Fuentes, 2015) formado por el escenario, la *orchestra* y el auditorio. En este último estaban situadas las gradas, compartimentadas según las diferentes escalas sociales, de modo que las primeras filas (*proedria*), más cercanas al escenario, estaban reservadas para los sacerdotes, magistrados y ciudadanos honoríficos; la filas intermedias estaba destinadas para el conjunto de la ciudadanía ateniense, los comerciantes, etc.; finalmente, en los últimos estrados estaban los esclavos, los niños y las mujeres (Vélez y Fuentes, 2015). En cuanto a los inicios, el *drama* como género poético consistía en una representación ceremonial de carácter religioso cuya

“reproducción, mediante la danza, de la histeria colectiva formaba parte integrante y necesaria de un rito cuya finalidad estaría en el exorcismo, en la liberación del furor reproducido. De aquí arranca probablemente algo tan esencial en el teatro griego como es la *mimesis* y la *purificación catártica*” (Oliva y Torres, 2012:30).

En segundo término, el teatro constituye parte de lo institucional en cuanto *medio de comunicación y transmisión de valores* de las ideas dominantes de los sistemas hegemónicos. Continuando con Grecia, la *función catártica* en la *mimesis* es uno de los conceptos fundamentales para la comprensión del teatro occidental hasta nuestro tiempos. Aristóteles fue el primero en crear un sistema dramatúrgico basado en la función adoctrinadora del teatro. “Por medio de la compasión y el temor” (Oliva y Torres, 2012:34) *mimesis* y *catarsis* daban lugar a una serie de emociones que experimentaban los espectadores y que consistía en el acto identificativo de estos con aquellos sucesos relevantes que acontecían en el drama. Generalmente, estos reflejaban las acciones de los héroes como prototipo del modelo de hombre al que había que imitar. Un modelo que se asentaba en la adecuación de aquellas conductas validadas por la clase dominante y que se sumergían de manera operativa en las emociones sentidas por el público mediante la representación. Por medio de la *liberación del furor*, los espectadores sentían las emociones escenificadas por los personajes. De este modo, la catarsis era un efecto para que el público se dejara llevar por las emociones y los valores representativos del poder divino. Dioses y hombres estaban emparentados según un orden jerárquico e inamovible. La aristocracia político-religiosa

fijaba el orden y las reglas en una sociedad dividida en personas libres y esclavas. La misma distribución del público en los anfiteatros reproducía esta división social.

El teatro griego fue un exponente decisivo como medio cultural de nuestra civilización occidental. Para algunos autores críticos, desde entonces y a lo largo de la humanidad, el arte

“ha desarrollado desde que surgió una función social precisa, una función que, en el curso del tiempo, ha cambiado en sus significados simbólicos manteniendo, sin embargo, inalterado su valor de fondo: el ser una forma de comunicación que, con la estructuración de las sociedades jerárquicas, no podía más que llegar a ser también una de las formas a través de las que se manifiesta el poder”. (Padovese y Santin, 1995:35).

Este uso de lo teatral como un medio de comunicación doctrinario, incluso masivo, le convierte en el primer “mass media” de la historia. Una muestra evidente de ello estaría en el uso de la dramatización de los autos sacramentales y pasajes de la biblia en los territorios ocupados tras la conquista del Nuevo Mundo por la Corona Española con el fin de imponer el cristianismo a la población indígena que debía abandonar su cultura pagana para convertirse a la nueva doctrina como medio de dominación cultural (Millones, 1992; Reyes, 2008). Este es otro ejemplo histórico más de cómo el teatro sirve de herramienta para transmitir las ideas de un orden natural devenido por dioses y leyes naturales.

Dando un salto hacia atrás en el tiempo, hay que mencionar la experiencia de los juglares y comediantes durante la Edad Media. En este caso, los poderes de la Iglesia y la Nobleza configuraron el orden establecido a través de modos como los autos sacramentales. Sin embargo, en este período fueron apareciendo formas seculares que podemos considerar de resistencia a estos poderes. Juglares, cómicos y pantomimas, los rituales paganos campesinos, las fiestas carnalescas o el surgimiento de agrupaciones de artistas, dieron paso a un teatro popular y divergente desde una propuesta participativa constituyendo un espacio entre público y arte sin la división de experiencias pasadas. Posteriormente, con la llegada del Renacimiento, el teatro se convierte en un arte especializado. La naciente clase burguesa, representada por los gremios, será la encargada de patrocinar un teatro que, si bien tiene la oportunidad de investigar y desarrollarse como arte, no deja de relacionarse, de manera funcional y orgánica, con el sistema hegemónico de la época. Junto a los clásicos griegos, el teatro renacentista se convertirá en uno de los pilares fundamentales del teatro occidental. No podemos soslayar que durante el Renacimiento surgió el teatro isabelino en Inglaterra (país que representaba, a su vez, una potencia mundial en

la época), y en cuyo seno surgió uno de los autores teatrales occidentales más citados y representados: William Shakespeare.

A estos hitos fundacionales de arte teatral occidental habría que añadir el teatro del siglo de oro español, el teatro romántico, el teatro naturalista, etc. Aunque los contenidos temáticos de las obras teatrales de estos periodos albergaban la existencia humana en sus más amplios planos (subjetivos y objetivos), tenemos que aludir a modelos que estaban insertados en un teatro “universal” occidentalizado y que, en no pocos ejemplos, representaba la hegemonía cultural y etnocentrista de Europa. En algunos, las temáticas versaron sobre los conflictos “mundanos” de la clase dominante, obviando los grandes problemas de supervivencia de las mayorías. Incluso será una clase dirigente emergente como la burguesía quien haga construir los primeros edificios teatrales, restringiéndolos a la oficialidad de estos espacios cerrados.

La tercera de las perspectivas es el arte como proceso y producto al servicio de un valor de uso o un valor de cambio. Este último parámetro supone un axioma de los anteriores puesto que, en el mismo, se configura el producto, la obra de arte, a partir de un proceso basado en un tipo de valor determinado. Si bien para Sánchez este concepto tiene que ver con la *posibilidad de un teatro político* en el que “sólo por la reducción del arte a un valor de uso podía este ser utilizado como instrumento de intervención política en lo real” (1992:125). Dicha reducción no es tal si este uso tiene un valor práctico en el ejercicio del arte como instrumento de desarrollo humano. La dimensión política en el arte y en el teatro es inherente a la expresión de ideas y signos que configuran una ideología, una manera de entender y reaccionar ante las cosas que pueden ser determinadas o que están por determinar. Aunque en el Renacimiento se produjera una primera experiencia de cómo el teatro pasaba de un valor de cambio a uno de uso, a través de la *Comedia dell'arte*, sería en las últimas décadas del siglo XIX y durante el siglo XX cuando se produce una apropiación paulatina y lenta del teatro de un dominio a otro.

El afianzamiento del teatro burgués en el período de la Ilustración fue una expresión más del empoderamiento de una clase hegemónica a través de diferentes mecanismos, siendo el teatro uno de ellos. Aunque en el siglo XVIII la Revolución Francesa impulsó la participación del pueblo frente al inmovilismo causado por el Antiguo Régimen, lo cierto es que, con el tiempo, dicho inmovilismo cayó como una losa sobre el propio teatro

que, una vez más, fue medio para apaciguar al pueblo sometiéndolo a los gustos y estilos culturales y sociales de la burguesía.

Como argumenta Martín-Barbero entre la Ilustración y el Romanticismo se postularon dos ideas de pensar lo cultural que tendrán correspondencias con una política cultural basada en la producción artística desde dos cánones opuestos: la élite cultural vs lo popular. En el primero, la cultura es una extensión del pensamiento ilustrado realizado exclusivamente por una élite: los artistas. En el segundo, se produce el descubrimiento de una fuerza cultural que está en la gente de las comunidades y los pueblos, con sus formas de hacer cultura, y que responde a una cosmovisión del mundo propia.

“Frente a toda tendencia culturalista, el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica. (Martín-Barbero, 2010:85)

La concepción teatral como expresión del poder hegemónico es llevada a cabo por especialistas que son entrenados en la técnica artística para ejecutar de la manera más precisa sentimientos, valores, ideales, con los que dar sentido y lógica a los intereses particulares. De este modo, el teatro es un valor de cambio en el cual unos ejecutan y otros reciben, unos hacen y otros contemplan. La concepción del teatro como producción que puede ser realizada por todos y todas, es decir, como valor de uso, ya fue desarrollada en espacios de resistencia en épocas pasadas. Sin embargo, será a finales del siglo XIX cuando comience a tener vigencia. A partir de entonces, y hasta el primer tercio del siglo XX, el horizonte del arte dio un giro histórico sin precedentes en cuanto se dieron cita movimientos y propuestas que aportaron nuevas perspectivas a un teatro que entraba en la modernidad de manera vertiginosa (Sánchez, 1999).

### **2.3. Teatro Crítico**

Ante la hegemonía cultural como forma de dominación a través del arte, gremios y grupos de artistas lograrán construir otros espacios creativos haciendo surgir nuevas alternativas. A mediados del siglo XVI en Italia se producen las primeras representaciones de la *Commedia dell'Arte*, agrupaciones de cómicos/as, artistas profesionales que escenificarán al

aire libre, de manera burlesca, los arquetipos sociales de la época (Oliva y Torres, 2012). Las obras de la *Comedia dell'Arte* satirizaban las relaciones sociales, ofreciendo una nueva propuesta que mostraba como el teatro podía ser crítico, a contra corriente. Además, introdujo un elemento innovador: la colectivización de la producción artística (Pavis, 1984). Tanto el texto como las escenas eran elaboradas por el propio grupo durante los ensayos, siguiendo técnicas de improvisación muy perfeccionadas en las actuaciones. No había dirección, ni autor, en un precedente histórico de lo que posteriormente se denominará el método de la *Creación Colectiva Teatral* y que será tratado de manera específica.

Tanto los juglares y comediantes en la Edad Media como la *Comedia dell'arte* en el Renacimiento fueron modelos alternativos a sistemas hegemónicos desde la cultura. La historia del teatro como tentativa hacia la conquista de espacios de emancipación humana también ha sido discontinua y fragmentaria. Desde finales del siglo XIX, en sintonía con los profundos cambios originados por la Revolución Industrial, comenzaron a producirse una serie de corrientes que aquí retomo como paradigmas de un teatro crítico y emancipador. Fueron experiencias que entroncaron directamente con movimientos y procesos que defendían una transformación sustancial de los modos de vida impuestos por el capitalismo. De entre ellas, selecciono algunas que considero idóneas para este estudio, dejando fuera otras, como es el caso del movimiento cultural generado en la revolución rusa, que es de enorme trascendencia pero que por motivos de extensión no puedo añadir. Tanto unas como otras tienen elementos de conexión con términos vigentes en materia de metodología basada en teatro aplicada a la intervención en lo social, tales como *teatro aplicado* (Prendergast & Saxton, 2009) *teatro comunitario* (Bidegaín, 2007) *teatro social y derechos humanos* (Muñoz y Cordero, 2017), etc., y que parten del arte como tentativa de desarrollo humano y proceso de transformación social y en la concepción del teatro como un instrumento de comunicación y emancipación al servicio de los intereses de los oprimidos y las oprimidas.

La narración del teatro desde la perspectiva hegemónica no es neutral. El arte es una manera de comprender e interpretar el mundo o la vida que no es imparcial. El teatro o, habría que decir, los teatros, forman parte de los sistemas sociales y estos, a su vez, de ideologías que los fundan. Aunque haya sido breve, el análisis del teatro griego como contribución del arte a la división social y, con ello, a la discriminación, está justificado en un tiempo histórico determinado. Es innegable que, desde la visión actual, en la anti-



En Grecia el teatro fue un arma de transmisión de los valores imperantes en función de los intereses del gobierno. La división espacial de mayor a menor privilegio del *théatron*, como lugar de contemplación, da a entender la distribución de estos privilegios según categorías sociales. Los dominados (esclavos, niños y mujeres) ven reforzado el dominio hacia ellos por medio de una discriminación que es física y simbólica: la separación de los graderíos da lugar a una contemplación desde la lejanía, de una información obstaculizada. Pero como hemos visto, el uso del teatro como medio de transmisión de un modelo específico no es un caso puntual del teatro griego, ha sido una constante a lo largo de la historia del arte en Occidente.

En la segunda mitad del siglo XIX, aunque con más fuerza a principios del XX, tuvieron lugar una serie de propuestas creativas trascendentales para el devenir futuro del arte. En lo concerniente al teatro, en toda la etapa moderna se revelaron distintas corrientes y movimientos que sirvieron de contraposición al teatro dominante y hegemónico. Un teatro que denominé *crítico*, como exponente alternativo al teatro hegemónico, que ha cuestionado los efectos alienantes de este y que ha tenido presente la emancipación desde la diversidad y la pluralidad.

Hasta la primera década del siglo XX, el teatro naturalista, decimonónico, imperaba con un estilo y un lenguaje costumbrista, reflejando las prácticas y relaciones sociales hegemónicas de la época, de la clase burguesa, no reflejando la vida ni inquietudes del pueblo. Las obras resultantes formaban parte de los productos culturales dominantes que se presentaban como únicos y universales. Se trataba de un arte dirigido a un público conformista, que asistía a las salas teatrales como un medio más de relacionarse socialmente, que esperaba encontrarse en la platea con los de su clase y reconocerse en el escenario con las mismas emociones y conflictos con los que coexistía en su acomodada vida. Al mismo tiempo, era un medio de comunicación oficial que servía para divulgar y mantener el pensamiento ideológico de la burguesía y descalificar cualquier otra forma de vida, y cómo no, de hacer arte.

Muchas de las escenografías empleadas en estas obras mostraban los espacios comunes de las clases dirigentes reproducidas con exactitud en el escenario a través de salones, estancias, jardines etc. Los personajes solían personificar los arquetipos sociales propios dentro de una división de clases establecidas por el capital y el poder. Se comenzó a utilizar un ambiente psicologista, impregnando el ambiente de las obras con una sordidez



y una seriedad propias de la clase a la que representaba. Paralelamente al Naturalismo estaban prorrumpiendo otras maneras de entender y de hacer arte.

Como consecuencia del humanismo generado en la Ilustración, el arte fue desarrollando otras facetas diferentes a la de producto cultural dirigido al consumo que, hasta finales del siglo XIX mantenía la burguesía, considerándose un producto más dentro del sistema de acumulación de capital. Progresivamente, se fue configurando la idea del arte como un medio que también podía servir para otros fines. La perspectiva multidimensional del arte se fue correspondiendo con la apertura de otras materias en el mundo moderno, como era el caso de las ciencias. Como una muestra: en el plano pedagógico, tanto dentro como fuera del ámbito académico, el teatro fue asumido como método a medida que se necesitaban herramientas alternativas o complementarias a las ofrecidas por el sistema capitalista a través de la educación formal. “En plena sintonía con las propuestas de algunos de los movimientos de renovación pedagógica que se suceden desde finales del siglo XIX, las técnicas dramáticas y teatrales comenzaron a ser utilizadas en la escuela a principios del siglo XX” (Caride y Vieites, 2006:53). En efecto, como apreciaremos más adelante, las ciencias no fueron ajenas a las capacidades que el teatro podía desplegar. A medida que las nuevas disciplinas de las ciencias sociales y humanas pudieron abrir nuevos campos de investigación, el teatro tuvo un lugar dentro de estas.

La apertura del arte teatral hacia otros ámbitos está motivada por dos circunstancias: los cambios producidos en el plano socioeconómico, en el que se estaban generando unas desigualdades cada vez más estructurales, y el nacimiento de hitos como las ciencias sociales. Tanto en un caso como en el otro, el teatro era atractivo en cuanto que es un arte que se materializa en el contacto entre seres humanos. Para Barba “el valor del teatro está en la calidad de las relaciones que crea entre los individuos y entre las diferentes voces dentro de un mismo individuo” (2008: 212). El teatro, como proceso de producción y manifestación artística tiene su origen en el encuentro. Principalmente, este encuentro se establece a partir de las relaciones e intercambios que el teatro instituye con los sujetos, bien por medio del espectáculo (con el público) o por medio del proceso creativo (entre artistas).

Es así como el arte mantiene una estética que es una ética del encuentro. Ética y estética se funden en el teatro, en cuanto a que este produce un tipo de relaciones humanas basadas en una “actividad en busca de sentido” (Barba, 1999: 60). Por ello, en relación al arte como metodología de la intervención social, teatro y acción social buscan una “ver-

dad” mediada por las relaciones entre el actor y la persona. Por una coherencia entre proceso y resultado, entre producción y producto. En el arte, el desarrollo de las *capacidades creativas* es una condición indispensable. La dimensión del arte teatral como proceso que tiene en cuenta estas capacidades, que pueden ser desarrolladas por todos y todas, tiene su base ideológica y estética en la participación. Una participación en la que entran todas las fuerzas productivas creativas, incluidas las comunidades, pueblos y personas que no tienen la denominación de “artistas”. Es una construcción centrada en los procesos, respetando los tiempos y los espacios, que tiene en cuenta la heterogeneidad de los contextos y las personas. Es *instituyente* porque se está haciendo en base a los criterios, acuerdos y consensos colectivos y porque se desarrolla a través del conocimiento y las experiencias de los protagonistas.

Esta propuesta de un teatro crítico, que tiene presente las capacidades de todas las personas (Sen, 2010; Nussbaum, 2012), fue germinándose en el constructo teórico del *romanticismo*, dentro de un “nuevo imaginario en el que por vez primera adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo” (Martín-Barbero, 2010:17). El movimiento romántico defendió la *cultura popular* frente a las ideas de la Ilustración de lo popular como in-culto o de lo culto perteneciente a una élite. Con el paso del tiempo, ideas como esta fueron abriéndose paso hacia una perspectiva cuya mirada iba dirigida a las elaboraciones culturales plurales, aquellas que no estaban bajo el amparo de la oficialidad y de la hegemonía. Culturas producidas por el pueblo a través de las artes: en la literatura, la música o el teatro. Esta es la base principal, histórica y epistemológica, de la que parto para arrancar con la noción del teatro como práctica cultural y como un medio de afrontar las diferentes maneras que tiene el sistema hegemónico de opresión y dominación.

No obstante, la dualidad entre estos dos antagonismos conceptuales, lo culto y lo in-culto, la cultura oficial y la cultura popular, son construcciones realizadas a partir de intereses en la que la primera, la cultura oficial, está visible desde un relato triunfal y, por tanto, ejemplarizante, y la segunda, invisible, está oculta a través de la discontinuidad, de la parcelación, de

“fragmentos procedentes de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han dado en la historia, de las que mayoritariamente sólo queda constancia en el folclore, lo que nos permite disponer de documentos mutilados y contaminados.” (Gramsci, 2011:134)

A continuación, expongo tres modelos a modos de ejemplos de lo que podría denominarse como teatro crítico, es decir, estrategias de un teatro que, desde la teorización o desde la praxis, han promovido ideas y acciones tendentes a la transformación de la humanidad, en la búsqueda de la emancipación de los seres humanos.

### *Función social del arte*

La primera de estas experiencias parte de la noción de *función social del arte* inventada y llevada a la práctica por el movimiento anarquista desde finales del XIX y las primeras décadas del XX, sobre todo en España. Autores como Martín-Barbero (2010) hacen referencia al anarquismo como una continuidad del pensamiento romántico, elevando el arte a la categoría de función social. De este modo, manifestaciones como el teatro formaban parte de un medio didáctico, una herramienta de aprendizaje y toma de conciencia de las opresiones y dominaciones que sufrían los pueblos oprimidos del mundo. Para Chomsky (2014) una de las finalidades del arte ácrata consistió en rescatar la memoria de los pueblos sometidos, de aquellos a quienes el sistema hegemónico había silenciado. Para el anarquismo, el arte no se nutría prioritariamente de las historias de los autores y textos universales, sino que “se priorizaba la historia personal de cada individuo ubicándola en la línea sincrónica y diacrónica problematizada” (Mariel, 2013:92). De este modo, la realidad social tratada en las obras estaba fundamentada a partir de las experiencias vividas por los protagonistas.

En el ensayo de 1865 *El principio del arte y su finalidad social*, Proudhon estableció por primera vez una conexión entre arte y emancipación, dando así comienzo a una teoría que tendría continuidad en 1890 con otro ensayo fundacional: *¿Qué es el arte?* de León Tolstoi<sup>8</sup>. Hay que precisar que en este texto, Tolstoi ya apuntaba a la interdisciplinariedad entre arte y ciencias en la sinergia hacia la emancipación de los oprimidos. Porque, en efecto, para el movimiento libertario, el valor cultural estaba inserto en la causa revolucionaria de la emancipación. Cultura y revolución eran intrínsecas en una relación indivisible.

De manera fundamental y reconocible, fue en España durante la Segunda República donde esta experiencia tuvo consecuencias reveladoras e inigualables en el contexto socio-educativo y político de la clase obrera de zonas como Cataluña y Andalucía. Reflejo

---

8 Disponible en <https://ciudadseva.com/texto/que-es-el-arte>

de la importancia de lo cultural en los procesos de transformación hacia la dignidad del ser humano.

“El anarquismo español contemplaba proféticamente la gran misión del pueblo. Este debía guiar los pasos a seguir no solo en la producción material, sino en todos los dominios de la cultura y el arte. Iluminados por esa intuición, los libertarios españoles llegaron a articular las premisas de una estética cuya base era un arte que no fuese solo para, sino también por el pueblo” (Litvak, 2001:304).<sup>9</sup>

Para ellos y ellas la cultura formaba parte de un sistema que impulsaría y generaría los cambios necesarios para conseguir la dignidad del ser humano. Tradicionalmente, la economía y la política eran la base protagónica del desarrollo. El anarquismo invierte este orden y coloca a la cultura como el paradigma que puede transformar el mundo, evidentemente, sin obviar la participación de la economía y la política. Aquella propuesta que fue toda una innovación entonces, es aún hoy, en el siglo XXI, un reto científico y práctico, que plantea el arte como un modelo estratégico en el conjunto de luchas por la liberación y la emancipación.

La idea de cultura estuvo inexorablemente ligada a la educación, al desarrollo de los sujetos y los pueblos, a la comunicación horizontal basada en la libertad del ser de cada individuo. La cultura, al igual que la educación, fueron disciplinas que el capitalismo burgués ostentaba como medios socializadores del orden establecido. Ambas se institucionalizaban a través de espacios y normas, adquiriendo, de esta manera, rango de modelos naturales y oficiales en los que verse reflejados los ciudadanos y ciudadanas. En el caso de la cultura, y en concreto en el arte teatral, la burguesía dispuso de los mejores espacios y recursos tecnológicos para que fueran programados aquellos espectáculos más comerciales y grandilocuentes. Lo cultural está programado en función a criterios ya establecidos según los valores de la clase dominante y, en estos, la preponderancia de temas y arquetipos respondían a la división de la sociedad según el género, la etnia, el poder adquisitivo, etc. Por el contrario, la cultura ácrata partía de valores basados en

“la multiplicidad de identidades que ofrece el anarquismo no podemos dejar de mencionar al clima de asamblea, el cuasi sagrado respeto por la opinión del otro y la aceptación

---

9 En este estudio no se obvia la participación abnegada de las mujeres en todos los procesos que se detallan. En el caso del anarquismo español, y dentro de este, el arte anarquista, hacerlo sería una injusticia y de una parcialidad carente de la verdad histórica.

del disenso colaboraron con la circulación de las ideas profesadas. Y, sin dudas, un elemento innegociable era la coherencia entre el decir y el hacer” (Mariel, 2013:21).

En sintonía con algunas estrategias hegemónicas del pasado en las que se usaban las representaciones teatrales para propagar el modelo a seguir por la sociedad en su conjunto, el naturalismo burgués hizo su propuesta artística sin tener en cuenta los cambios que se estaban produciendo en el entorno cultural, social y político de la época. El movimiento obrero emergente reclamaba un cambio no solo de orden social, político y económico, sino también cultural. A finales del siglo XIX, Peter Kropotkin y su discípulo Jean Graves lanzaron la idea de los “grupos creadores” (Litvak, 2001:244) que consistían en compañías amateurs donde personas de diferentes disciplinas aportaban sus energías y su creatividad al servicio de la cultura. En el teatro, estas agrupaciones estaban formadas por aficionados y aficionadas que cumplían diferentes funciones, desde la dramaturgia hasta la actuación, la elaboración de los textos, la construcción de atrezos, en una labor que estaba empezando a conjugar y poner en práctica un nuevo modelo colectivista en el arte teatral.

En la península ibérica, estas agrupaciones se propagaron a partir de los años 80 y 90 decimonónicos, llegando a convertirse en toda una red de compañías hasta el final de la guerra civil española. Estas compañías fueron las encargadas, junto a dramaturgos de más o menos renombre, de la elaboración y escenificación de textos cuyas temáticas estaban centradas en los conflictos del proletariado y los poderes hegemónicos representados en la Iglesia, en los empresarios, etc. Temas como la reforma agraria, los derechos de la clase obrera, la igualdad de género y razas, la libertad de expresión, la necesidad de una educación integral y global, etc., eran recurrentes en los ensayos y las representaciones. Así, conceptos como *teatro social* o *teatro sociológico* (Litvak, 2001) surgieron desde finales del siglo XIX, dándose una nueva re-conceptualización a la función cultural y educativa del teatro, que tenía como fin acompañar los procesos de luchas que en ese contexto histórico se mantenían contra el capitalismo, la burguesía y la Iglesia.

En Cataluña, durante la IIa República y hasta el final de la Guerra Civil, compañías como el *Teatro del Pueblo* donde se mezclaban actores y actrices profesionales con obreros y obreras (Boguet, 2002), trazaron un camino en la especialización del teatro como campo científico, en sintonía con el espíritu vanguardista del movimiento. En esta misma época se organizaron auténticos foros de debate y análisis acerca de la fun-

ción social y revolucionaria del arte en general, y del teatro en particular, a través de revistas como “Teatro social”, “Arte y ciencia” y “Acracia” (Litvak, 2001). De esta forma, la cultura y el teatro anarquista activaron un arte comprometido con los ideales de justicia e igualdad, desde un sentido práctico, poniendo a las bases populares al frente de su realización y desarrollo.

La cultura era concebida desde dos modelos centrales de desarrollo: la *democratización cultural* y la *democracia cultural* (Vieites, 2006). La primera trataba la cultura como un ámbito de culturización del pueblo, es decir, llevar la cultura al pueblo a través de las representaciones y exposiciones de los artistas profesionales y los expertos en la materia. Este modelo fue desarrollado por las “Misiones Pedagógicas” (1992)<sup>10</sup>. En el teatro, es llevado a cabo por “La Barraca” de Federico García Lorca, en un proyecto donde se trasladó la cultura a los pueblos y aldeas más recónditas del estado español. Este cometido fue una enorme empresa llevada a cabo por los/as artistas e intelectuales en un intento decidido de mostrar la cultura a la mayoría de la población española que vivía, desde hacía siglos, inmersa en un ostracismo estructural e histórico provocado por la exclusión y el olvido.

El segundo modelo sería el de *democracia cultural*, estando representado por el teatro anarquista, que conjugaba teatro y educación; el teatro como producto cultural hecho por y para el pueblo. En este nuevo cometido de lo cultural, como proceso y producto del ser humano, los medios de producción ya no pertenecían ni eran patrimonio de la burguesía, eran obtenidos y ejecutados por el propio pueblo en un proyecto único, y hasta entonces revolucionario, de entender la cultura como medio de difusión y conocimiento, pero sobre todo, como medio de educación vivencial, significativo, desde las propias experiencias de quienes no tenían acceso a la cultura y a la educación.

La cultura, lo cultural, pasa a ser, desde el proyecto de colectivización, un arma de democracia cultural. El criterio fundamental estuvo en la apropiación de los medios productivos, en la construcción de las ideas y del conocimiento desde las experiencias y saberes del propio pueblo. Si en la idea de democratización el arte estaba expuesto para su contemplación, en el ideario anarquista la cultura era auténticamente democrática a partir de la apropiación y el desarrollo de esta a través de sus propias capacidades creativas.

---

10 Misiones Pedagógicas. Informes I. Ediciones El Museo Universal.

El anarquismo entiende que el arte debe ser un medio de concientización, “el arte como forma específica de la conciencia social” (Litvak, 2001:305). Para ello, los participantes en calidad de agentes toman conciencia por medio del teatro y lo hacen a partir de sus vivencias como protagonistas de un sistema que los aboca a la opresión.

### *Teatro de la era científica*

La segunda de las experiencias gira en torno a la figura de uno de los autores más decisivos en la genealogía de un teatro emancipador: Bertolt Brecht. El anarquismo lanzó una pregunta: *¿Por qué no hacer que las artes contribuyan también al progreso humano como hace la ciencia?* La respuesta se estaba gestando con la construcción de una nueva perspectiva cultural posibilitando que las manifestaciones artísticas, como el teatro, ya no volvieran a ser las mismas. El denominado *teatro sociológico*, promovido por el anarquismo, tenía como objetivo ser reflejo crítico de las realidades socioeconómicas de unas sociedades en expansión. Una crítica que partía del análisis y del estudio minucioso de las causas y los conflictos que se desarrollaban en estas realidades para así evidenciarlas. Una crítica que tenía como rumbo poder

“ambicionar o alcanzar una transformación más perdurable de la propia conciencia, modificando nuestro ser social. Podemos contribuir a hacer que las instituciones del Estado sean más contradictorias y por lo tanto más capaces de desarrollo” (Jameson, 2013:51).

Junto con el anarquismo, se encuentra el marxismo como pensamiento y corriente que reivindica un cambio profundo en las estructuras y las relaciones. Desde su aparición, el ideal marxista se propagó por todos los rincones del mundo proponiendo la toma del poder económico y político del proletariado, único capaz de garantizar la igualdad y la justicia social, a través del reparto y el control de los medios de producción. El teatro, en su nuevo cometido social y científico, no va a ser ajeno a algunas de sus propuestas. A partir de teorías como el materialismo dialéctico e histórico, surgieron dramaturgos y directores que concebían un teatro analítico de su tiempo y de su historia, un teatro que estudiará las complejas contradicciones del ser humano en relación con la sociedad y la naturaleza.

Principalmente en Alemania, dos autores van a irrumpir en la propuesta de este teatro científico: Brecht y Erwin Piscator. Erwin Piscator (1893-1966) se centró, desde sus

primeras obras, en un teatro de base marxista, conjugando estética y política, en cuyos contenidos temáticos se escenificaban las relaciones de poder. Para Piscator el teatro era un arma política en esencia. Un arma que tenía que provocar un cambio. Su concepción del arte exigía una nueva estética, en sintonía a los cambios tecnológicos de su época, donde se conjugaban artes escénicas con otras expresiones artísticas. La propuesta de este teatro marxista y político planteaba la necesaria y estrecha relación de este con su contexto histórico. Una vez que el proletariado, público al que iban dirigidas sus obras, viera las representaciones, evidenciaría estas estructuras y relaciones de poder, tomando conciencia de la realidad en la que estaba inmerso.

“El hombre en escena tiene para nosotros el sentido de una función social. La cuestión central no es la relación consigo mismo, ni su relación con Dios, sino su relación con la sociedad. Cuando entra en escena, con él entra también su clase o su estrato social. Sus conflictos, morales, anímicos o pulsionales, son conflictos con la sociedad”. (Piscator como se cita en Sánchez, 1999:259)

El elemento didáctico era una de las características fundamentales en estos montajes teatrales. Sin duda, una de las mayores aportaciones de Piscator en el campo estilístico y escénico fue la incorporación de otras expresiones artísticas con el objetivo de impactar y sensibilizar al público acerca de los hechos sociales que la obra mostraba. Proyecciones cinematográficas y documentales, fotografías, decorados de pinturas, figuras o paneles, eran usados por el director alemán en un intento de acompañar narrativamente las escenas en cada obra, ofreciendo una profusión de datos y mensajes de cada temática o suceso. Se trataba de “informar”, con todos los medios disponibles, a los/as espectadores/as sobre los conflictos que se estaban dando en la sociedad contemporánea a través de la escena teatral. Para desentrañar y analizar socialmente los conflictos inherentes en las relaciones de poder entre clases, el teatro tenía que ser dialéctico. Es decir, alejar el drama de la mimesis clásica, quitarle ese corsé caduco y asfixiante al que el pensamiento tradicional lo avocaba, en su concepto del arte al servicio de las leyes y del orden natural. Brecht (1898-1956), dramaturgo, director y poeta, fue quién más profundizaría a nivel teórico y práctico en la función dialéctica del teatro. Brecht fue una figura emblemática y extraordinaria de un teatro crítico, científico, que armó las bases para algunos de los enfoques y experiencias desarrolladas con posterioridad y que tienen actual vigencia.



En sus inicios como escritor y dramaturgo (1918-1921) tuvo una clara influencia estilística e ideológica del anarquismo. Siguiendo a Sánchez, para Brecht la *función social* del arte tenía que cumplir con tres criterios: “si era capaz o no de enriquecer las posibilidades de vivencia, si era o no capaz de enriquecer las posibilidades de expresión, si constituía un reflejo del propio tiempo” (1992:24). Sin embargo, a partir de los años veinte se iría afianzando en el pensamiento y la praxis marxista. Él mismo comentó en su libro “Escritos sobre teatro” (2004) que tuvo una comprensión más amplia de sus propias obras tras la lectura de “El Capital” de Marx.

Los conocimientos que Brecht adquirió tras los estudios de las tesis marxistas darían lugar a una serie de propuestas dramáticas, artísticas, de especial relevancia en el teatro moderno y vanguardista de todo el siglo pasado y el actual. Pero, de manera singular, el teatro brechtiano, como venía sucediendo con su colega Piscator, profundizaría en su función pedagógica. El objetivo no era otro que enseñar aprendiendo, un aprendizaje cuyo máximo exponente estaría en el público activo y actuante. En consonancia con la Escuela de Frankfurt, con la cual mantuvo relaciones directas a través de Benjamin y Horkheimer, entre otros (Jeffries, 2018), Brecht buscó un teatro con el que deseaba “cambiar la naturaleza de nuestra convivencia” (2004:31) y para ello partió de la didáctica como medio y desde una metodología que tenía dos niveles de aplicación.

Estos dos niveles formaron parte de la base esencial teórico-práctica del teatro brechtiano. El director y poeta alemán las identificó como *la pequeña y la gran pedagogía* y ambas tuvieron un enfoque espacio-temporal correlativo. El primer nivel lo ocupaban las *piezas didácticas* (originalmente del alemán, *Lehrstücke*) escritas y representadas durante el período de 1927 a 1930. Consistían en piezas dramáticas, cortas, representadas en espacios públicos, diseñadas y dirigidas a un público cuyo rol era íntegramente participativo, convirtiéndose estos en directores y actuantes. En una Alemania cuya situación económica y política provocaba la preocupación de artistas e intelectuales, la intención de los *lehrstücke* era de instruir, capacitar y concienciar a la sociedad alemana de los valores humanos colectivos, de la paz social, del apoyo mutuo, de una justicia invertida en los ordenes imperados por el capitalismo. Para ello, el criterio era la acción y la participación directa del público.

En esto radicaba la metodología de estas piezas didácticas, en la participación colectiva de un arte cuyo “principal objetivo consistía en la elaboración de un sentimiento co-

munitario mediante prácticas teatrales, buscando el surgimiento de una sensibilidad y una conciencia colectiva” (Ewen, 2001:201). El segundo nivel, el de la *gran pedagogía* fue el más desarrollado y uno de los sistemas que tuvieron mayor incidencia en la dramaturgia mundial del siglo XX. Se trata del *teatro épico*, de carácter dialéctico. El *teatro épico* confrontó la función mimética del arte naturalista aristotélico que trataba de identificar al espectador con los personajes y los sucesos desde la empatía necesaria para que se justificase el orden natural e inevitable de la vida y el mundo, como así dejó reflejado Augusto Boal en *teatro del oprimido* (1989:107-151).

El *teatro aristotélico* era un teatro donde las emociones jugaban un factor de catarsis en el que el espectador sentía y se dejaba “liberar” por los acontecimientos escénicos/existenciales en una metáfora entre arte y vida. Esta era el fin primordial del teatro clásico hegemónico: corregir y alienar al público. Brecht quiere romper con esta catarsis pasiva e inmovilista. Brecht no rechazó las emociones como sustantividad de lo humano, pero sí dejó en evidencia que estas podían estar contextualizadas en cada clase social.

Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales. No resulta demasiado difícil relacionar determinadas emociones con determinados intereses, basta buscar los intereses correspondientes a los efectos emocionales de las obras de arte. (Brecht, 2004: 22).

Para al dramaturgo alemán, fue imprescindible crear una metodología como la descrita que, además, supusiera un cambio drástico en las formas dramáticas y en el orden espacio-temporal de la escena. Y lo hace a la luz de las teorías marxistas que en ese momento supone, según Brecht, el *teatro de la era científica*. Según Sánchez, el teatro de la era científica “tenía la misión de ofrecer al hombre, estéticamente formulados, los resultados de ciertos análisis sociológicos y científicos, que le permitirían una disposición consciente hacia la transformación de lo social” (1992:13). En cuanto a dichas formas, el teatro épico supuso un giro radical en la misma línea argumental. La narración brechtiana invirtió la trama tradicional. El *teatro épico* de Brecht consiste en una especie de narrativa o teatro narrativo basado en la descripción de lo anecdótico: es en los actos cotidianos donde encontramos hechos concretos a través de gestos, modos relaciones dependientes de la división del hacer y el ser, etc., y que sustentan un modelo social hegemónico o

emancipatorio. Con esto, para un estudioso de la praxis brechtiana como Jameson, en Brecht el término épica o épico

“no conlleva bajo ningún concepto las encumbradas y clásicas asociaciones de la tradición homérica, sino más bien algo tan común y cotidiano como la narración o el “relato”. En ese caso: teatro narrativo versus teatro teatral, anécdotas versus discursos, un acontecimiento conduce a otro en vez de adoptar poses o posturas en un conflicto escultural.

De esta manera, los acontecimientos ya no siguen una línea lógica y ordenada, sino que responden a diferentes factores estructurales y argumentales de la obra con el objetivo de dar a conocer “científicamente” las diferentes posibilidades causales que acontecen. El drama y los personajes se “distancian” del espectador, pretendiendo que este no empatice con la obra ni con los héroes, sino que reflexione y se cuestione los porqués de lo que ve y oye. De esta forma, el espectador adquiere una nueva función dentro del espectáculo: es un ser activo que debe tomar decisiones a través de los conocimientos a los que se enfrenta en la obra. Al respecto, Brecht argumenta que “la manera de actuar de los espectadores revela un conocimiento más exacto de los contextos causales, sociales, de lo que la misma pieza transmite” (2004:27). Pero Brecht quiso ir más allá del análisis sociológico de los espectadores. En gran medida influenciado por el teatro anarquista, tuvo en consideración las posibilidades de incluir a estos en el espacio teatral, demostrando que la historia representada formaba parte de una construcción de los hombres y mujeres en un tiempo determinado y que, por ende, podía ser reconstruida por ellos y ellas. Retornando a Jameson, este considera que en el teatro brechtiano “el espectáculo en su conjunto debería intentar demostrarle al público que todos somos actores, y que actuar es una dimensión ineludible de la vida social y cotidiana” (2013:44). Así, nuevamente, el arte y la vida social constituían un ensayo donde postular modelos relacionales o convivenciales. Esta idea de que todos y todas podemos ser artistas llevó con posterioridad a autores como Boal a plantear metodologías como la de *teatro del oprimido* de enorme resonancia internacional.

El teatro brechtiano es un complejo método en el que la dramaturgia, la pedagogía actoral, el estilo, la temática, etc., responden a un análisis profundo y pormenorizado de aquellos contextos políticos, económicos e históricos en los que se sitúa. En este cometido, sus contribuciones técnicas fueron innovadoras; en cada una de ellas se podría hacer todo un análisis correlacionado entre ciencia y arte. Sin entrar en detallar algunas de las

técnicas con las que ha contribuido al edificio complejo y vasto de la pedagogía teatral en Occidente y en Oriente (Jameson, 2013), sí se hace ineludible finalizar anotando que la praxis brechtiana tuvo y tiene una correlación directa en las posteriores reformulaciones del teatro como dimensión colectiva y social. Metodologías como el ya señalado teatro del oprimido, el *teatro comunitario*, el *teatro campesino* (Flores, 1990), la *creación colectiva teatral* en América Latina, etc., parten, de manera troncal o subsumida, de esta praxis. Una praxis que, ahondando en el motivo de esta tesis, está fundamentada en la “nueva experiencia del teatro en tanto experimento colectivo” (Jameson, 2013:26) en la cual lo grupal sirve de espacio colaborativo, de espacio de práctica donde ejercitar nuevos modelos de relacionarnos como seres humanos. En cuanto a esto, las prácticas llevadas a cabo por Brecht y otros de similar rango (como el caso del nombrado Piscator, pero también de la vanguardia rusa) marcaron un nuevo paradigma teatral que enlaza con la idea del teatro como metodología en contextos de opresión.

### *Teatro antropológico y tercer teatro*

Con la llegada del teatro moderno en el siglo XX, dramaturgos y directores de la talla de Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, en sus búsquedas de nuevas formas y estilos, repararán en el teatro oriental, fundamentalmente en el teatro de Bali, en el teatro Noh japonés, en la Ópera china o en el Kathakali hindú. Uno de los elementos que más sorprendieron a estos autores fue la enorme expresividad que estos teatros desplegaban, la comunicación a través de un lenguaje corporal polisémico y multiforme. En contraposición al teatro clásico y naturalista occidental, cuyo elemento nuclear estaba en el texto, en los diálogos, el teatro oriental se comunicaba por medio de un complejo sistema de códigos y signos que eran expresados en múltiples movimientos, en los gestos, en sonidos y cantos. El interés del teatro oriental, y de sus transmisores en el arte teatral occidental como los nombrados, radica en el principio ético de atender la diversidad, pero, además, porque estas formas confluyen en el desarrollo de las capacidades creativas de personas y grupos culturales que son tan universales como las de Occidente.

Antonin Artaud (1896/1948), actor, dramaturgo, poeta francés, tuvo una revelación al presenciar, a principios de los años 30, una actuación de danza balinesa que le llevaría a desarrollar una teoría sobre el arte escénico y actoral que trastocará las antiguas normas

del drama occidental. Hay que advertir que a partir de los años 50 y 60 del siglo XIX y tras una vida trágica y muerte en la indigencia, Artaud fue considerado un teórico de enorme lucidez por los movimientos contraculturales en Europa y EE.UU. y, posteriormente, con el advenimiento del *teatro posmoderno* (Lehman, 2013). Artaud mantuvo una posición trasgresora con el sistema y la sociedad, criticando mordazmente sus normas y prejuicios. En su concepto sobre el arte y la cultura, Artaud resume el legado de su teatro liberador y humano:

“No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer de aquello que se llama cultura ideas cuya fuerza viviente es idéntica a la del hambre” (2011:51).

Bertolt Brecht, por su parte, se interesó desde sus inicios por el teatro chino y japonés, incorporando muchas de las técnicas orientales a las suyas. En definitiva, el teatro oriental se comienza a visibilizar en Occidente gracias a estos primeros contactos e intercambios, no formales, pero sí intensos y resolutivos. En cierta medida, Artaud y Brecht iniciaron este camino común hacia ese teatro desconocido y enigmático, cuyas enseñanzas harían posibilitar todo un cambio en la manera de entender y hacer el nuevo teatro. A estos dos dramaturgos y teóricos, se le sumarían, desde los años 60 del siglo XX hasta la actualidad, otros directores/as y dramaturgos/as que retomarán la vía de un teatro abierto e intercultural, un teatro marginal y, no por ello, menos artístico o riguroso que el oficial o institucional. De entre estos se señalan las figuras y experiencias de dos referentes que son imprescindibles para hablar de un teatro crítico: Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

Jerzy Grotowski creó una praxis bajo el nombre de *teatro pobre*, basándose en la austeridad de elementos externos en la práctica actoral del artista y en la misma representación escénica. Un teatro despojado de efectismos, de luces eléctricas, de maquillajes, de músicas enlatadas, con atrezos contruidos con materiales naturales por los actores y las actrices. El director polaco propuso un arte en estado ritual, sin intermediaciones entre artistas y público, en un claro intento de resaltar las relaciones directas entre ambos. Todo lo que el/la espectador/a sentía era interpretado de manera directa y sin intermediación por efectos tecnológicos. En muchos de los espectáculos recogidos en internet se aprecia cómo el público está inserto en el espacio escénico, mezclándose con los/as artistas.

Este interés en la relación espectador-espectáculo le hizo investigar en profundidad los niveles de participación del público en una nueva fase que denominó *parateatro* y que culminó a mediados de la década de los años 70, con montajes y actuaciones realizadas en espacios naturales, lejos de las salas y espectadores convencionales. “Se trataba de encuentros abiertos a todo aquel que quisiese participar, dirigidos por algunos de los miembros del laboratorio, y que buscaban ser un espacio para el encuentro entre seres humanos que se mantuviese al margen de condicionantes sociales o teatrales” (Ruíz, 2008:367). Siguiendo con estas investigaciones, Grotowski continuó profundizando en nuevas formas de cohesionar arte y relaciones humanas. De estas, cabe destacar el *teatro de las fuentes*, que constaba de un proyecto intercultural donde se promovía el intercambio de artistas y personas provenientes de pueblos y culturas diferentes, lo que facilitaba beber de “tradiciones como fuente de técnicas dramáticas y ecológicas” (Ruíz, 2008:368). El arte que propuso Grotowski entroncaba con la multiculturalidad, con la ecología, con un arte humano, proporcionando nuevas vías de conexión entre el teatro y los diferentes entornos culturales y naturales de los seres humanos.

Asistente de dirección de Grotowski durante los primeros años de la década de los 60, Eugenio Barba se instruyó en las técnicas del teatro tradicional hindú “Kathakali”, ahondando, de esta manera, en el acercamiento entre formas teatrales orientales y occidentales. Director del *Odín Teatret* desde 1965, Barba ha influido notablemente en la búsqueda de un teatro que se apartase de las normas establecidas por el arte oficial e institucional. En sintonía con Grotowski, siguió con los estudios de un teatro antropológico, siendo el creador del *trueques*, que consistía en encuentros entre los actores y actrices del Odín y otras compañías teatrales que provenían y pertenecían a diferentes países y culturas del mundo. En los *trueques* se intercambiaban conocimientos, técnicas, experiencias y espectáculos, en la senda de una construcción de teatro intercultural. Al principio, se llevaron unos primeros encuentros (Belgrado en 1976, Bérgamo en 1977 y Ayacucho en 1978) que derivaron, a partir de 1979, en la organización de las ISTAs (International School of Theatre Anthropology), foros donde participan diferentes docentes procedentes de tradiciones artísticas orientales y occidentales en las enseñanzas de técnicas y ejercicios artísticos. El ISTA se sigue programando con cierta periodicidad y en diferentes lugares del mundo.

Gracias a esta labor de profundización en la antropología teatral, Barba tuvo la oportunidad de descubrir a compañías y experiencias artísticas en el mundo que transitaban

por los márgenes. Teatros que no eran programados en los circuitos normales y oficiales, teatros de los extrarradios de la cultura hegemónica y capitalista. En un principio, para él existían dos tipos de teatros: los institucionalizados y los vanguardistas (Barba, 2008). Sin embargo, en los diferentes encuentros que tuvo en América Latina, Europa o Asia, comprobó que existían teatros diferentes, grupos que se expresaban a contracorriente del teatro oficial. Les puso el calificativo de *tercer teatro* para diferenciarlo de las categorías anteriormente descritas y, en palabras del autor, consistía en “la pobreza de medios materiales junto a la conciencia de la riqueza de los ejemplos del pasado, la proyección hacia la búsqueda de valores propios, la libertad frente a imposiciones externas” (2008:169). En sus investigaciones del teatro multicultural, Barba descubrió que este se prodigaba como un medio de resistencia a la cultura hegemónica y como una muestra de que el teatro era una experiencia cultural, humana y transformadora.

“Respecto a los períodos en los cuales el teatro renombrado parecía el único punto de referencia, hay hoy una multitud de teatros activos en las regiones donde las heridas sociales son profundas: en las cárceles, en los hospitales, en las comunidades de emigrantes o entre los marginados. Es decir, casi siempre fuera de los territorios de la cultura particular frecuentada por el público-de-teatro” (2008:211).

Con Eugenio Barba y el Odín Teatret se entra de lleno en un proyecto cultural que emprendieron genios de la escena del siglo XX como Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski, entre otros. Un teatro que encuentra en las raíces la esencia de un teatro renovado y moderno, que indaga en el teatro como forma de entender el mundo desde otras perspectivas diferentes y de una enorme riqueza cultural. En cierta manera, todas estas propuestas y autores estaban siguiendo la estela del teatro anarquista, un arte para y por el pueblo, un arte político y social, que entendía los contextos y necesidades de sus sociedades y expresaba sus carencias y desigualdades. Con Barba, además, ese teatro divergente, popular, se hace realidad y presente en la acción cultural del mundo o, mejor dicho, de cada mundo, fundamentalmente de aquellos que no existen para el etnocentrismo cultural y antropológico.

“Por siglos, mientras el teatro estuvo sujeto a la tiranía del “deber gustar”, del éxito, de la censura y del desprecio social, los actores y las actrices vivieron una vida exiliada, excluidas de los valores más preciosos y respetados de la sociedad circundante. Hoy mucho eligen el teatro para salvaguardar la parte de cada uno de nosotros que vive en exilio. Este exilio no es una amputación o una humillación. Es una conquista, o en otras palabras, una acción política. Se vuelve una toma de posición, no siempre



declarada o consciente, pero concreta y activa contra una sociedad que tiene miedo de sus múltiples almas” (Barba, 2008: 213)

Estos teatros de *acción política*, exiliados del poder central hegemónico, se encuentran en las periferias y pertenecen a la historia no oficial, pero si real, de la cultura. Esa otra cultura que entiende y valora las diferencias y busca dar respuestas a la deshumanización, a la insolidaridad, a la homogeneización y al exclusivismo cultural del sistema capitalista. En estos márgenes culturales y sociales, al lado de sus gentes, han existido y existen artistas que intentan reivindicar un teatro social, comunitario, crítico y revolucionario.

### *Los teatros posibles: Creación Colectiva Teatral*

El teatro no convencional, en sus diversas corrientes contestatarias, surgido de la colectivización natural del arte, ha hecho causa común en la necesidad de expresar sentimientos, deseos, necesidades y metas humanas. Este valor colectivo de la cultura conlleva la construcción paralela de relatos, ideas, técnicas, experiencias artísticas y humanas, que han pasado desapercibidas para la historiografía teatral, pero que ha dejado un legado único de cómo el teatro se convierte en una herramienta transformadora, tan imprescindible en las sociedades como lo es toda expresión artística.

Como se ha dejado constancia anteriormente y, sobre todo, con el *tercer teatro* de Barba, el alcance del teatro anarquista tuvo continuidad en muchas de las propuestas artísticas a partir de la segunda mitad del siglo XX. No se puede olvidar que la riqueza de las experiencias que se llevaron a cabo en movimientos como el teatro anarquista tuvieron una enorme repercusión, pudiéndose afirmar que fue y sigue siendo “un antecedente de las prácticas contemporáneas del arte dramático participativo, de los ‘happenings’ y de las creaciones colectivas” (Litvak, 2001:244)

Para hablar de un teatro crítico y participativo, se hace necesario detenerse en la creación colectiva teatral (en adelante CCT). Esta es el resultado de un proceso artístico realizado con las propuestas e iniciativas de todos/as y cada uno/a de los miembros de un grupo. Como método de montaje, ha sido utilizado por el teatro profesional pero, sobre todo, la creación colectiva es un modelo de teatro social y comunitario, interactivo e intercultural. Contempla los conocimientos y experiencias significativas de cada participante en conexión e interdependencia con el saber grupal, en un ejemplo revelador de



aprendizaje colaborativo. Las creaciones colectivas merecen un estudio detallado no solo por contener una praxis desde una cultura democrática y participativa, también porque ha sido y es un método que ha estado presente, en algunas de las iniciativas que los seres humanos, tanto artistas como no artistas, han promovido para provocar cambios culturales, sociales y políticos.

Una de estas propuestas fue el “Living Theatre”, grupo estadounidense creado por Judith Malina y Julian Beck, de talante libertario, que desarrolló el método de la creación colectiva en sus dos vertientes y con dos finalidades: como compañía teatral profesional, cuyos montajes tenían un tratamiento político, de reivindicación pacifista y anarquista; y como método de trabajar el teatro educativo en algunas comunidades y barrios obreros de Brasil, Italia o EE.UU. (Tytell, 1999). El Living Theatre ha sido y sigue siendo un referente para el teatro alternativo y reivindicativo. Sus obras, escritas y montadas por los diferentes miembros del grupo, tratan temas sociales y políticos. Compañía nómada que sufrió la persecución y el exilio, principalmente en su propio país, EE.UU., llevó a cabo campañas en las que organizaban representaciones teatrales con la participación del público en lugares donde las desigualdades eran más acuciantes. Una de estas campañas se realizó en las favelas de Brasil, en 1970, donde fueron detenidos y encarcelados, acusados por el gobierno militar de revolucionarios. También estuvieron con su teatro en los barrios más pobres de Brooklyn, en Italia, en Marruecos, etc. Una de las últimas actividades más reivindicativas de la compañía se produjo en 1989 durante la ocupación de un parque público en Nueva York por personas sin hogar. En dicha ocasión, “el Living Theatre utilizó a doce miembros de la compañía y a doce personas sin hogar para crear *The Body of God*, una obra que dramatizaba su apremiante situación” (Tytell, 1999:229) en un nuevo ejemplo del teatro como función social y político.

Más allá del Living Theatre, como adalid de un teatro crítico y contra hegemónico, hubo otras experiencias prácticas de creaciones colectivas. Estas se produjeron en momentos y espacios distantes y heterogéneos como muestra de la importancia y trascendencia del método. Jean Littlewood, directora inglesa del “Theatre Workshop” realizó durante la Segunda Guerra Mundial, con actores y actrices marginales, una creación colectiva titulada “Oh que bella guerrita”, en la cual hacían una interpretación de las consecuencias de la guerra en Europa. Dicha creación se ensayó y montó en los sótanos de una estación de trenes, donde vivían estas personas a causa de la contienda.

En Colombia, país con una larga trayectoria en este método, surgieron dos figuras de renombre en la conformación de una creación colectiva latinoamericana y universal: Enrique Buenaventura, que dirigió en los años 60 el TEC (Teatro Experimental de Cali), difundiendo por todo el continente una propuesta particular del método; y Santiago García, director de “La Candelaria” de Bogotá, exponente imprescindible en la investigación y comprensión compleja de la CCT. En los textos “Teoría y práctica del teatro” (tomos I, II y III), Santiago García, describe las diferentes etapas y el proceso en su conjunto de los montajes del grupo de teatro La Candelaria, siendo estos de gran importancia para la teoría y el perfeccionamiento del método. Como veremos más adelante, en Colombia (al igual que en Cuba con la experiencia teatral del grupo Escambray) la creación colectiva ha sido utilizada como un método destinado al desarrollo cultural, social y político de colectivos en contextos comunitarios, rurales y sectores desfavorecidos. En cuanto a Escambray, con la revolución cubana, la cultura tuvo un papel decisivo en la regeneración de los valores sociales y comunitarios. El teatro fue uno de los medios de socialización destinado a concienciar al pueblo como agente de los cambios que se estaban produciendo y de su nuevo rol protagónico en la realidad social cubana. En concreto, el teatro del Escambray tuvo como objetivo promover la participación del campesinado, centrándose en los conocimientos de cada comunidad, y ofreciendo a esta la posibilidad de expresarse a través del teatro. Una vez más, el teatro es utilizado para conjugar experiencias significativas de las comunidades y sus gentes con el arte, la socialización y el empoderamiento. En este sentido,

“el ser humano es el material del teatro. Por tanto, este tendría que nacer del conjunto de experiencias de una comunidad específica y ser destinado a ella misma en calidad de arte; además de aspirar a una participación como vector social de la propia comunidad” (Baliño, 1994:17).

Hasta el momento, el movimiento teatral crítico que se está analizando en este estudio ha generado espacios de encuentros y de intercambios donde la mezcla de métodos, estilos y prácticas ha generado no solo conocimientos, sino que a través de estos, ha posibilitado que el teatro sea en muchas ocasiones un arte que defiende los derechos humanos, un arte que ha denunciado las injusticias y ha posibilitado mecanismos de construcción colectiva a través de lo educativo y lo cultural.

La labor desarrollada por cada uno de los autores y autoras antes citados (y otros y otras que quedaron en el anonimato) repercutió decisivamente en la aparición de otros *teatros posibles*<sup>11</sup>. En este sentido, es irremediable volver a Bertolt Brecht, pues es posible que el director alemán haya sido uno de los más influyentes en procesos tan fundamentales como el método de la creación colectiva. De hecho, para Santiago García (1994) Brecht está presente, en muchos de los aspectos, en el proceso de este método. Igualmente, el director alemán también estuvo en la génesis de otro método que revolucionó la práctica teatral, así como el teatro pedagógico: el “Teatro del Oprimido”, que fue un conjunto de técnicas que Augusto Boal, director y pedagogo brasileño, desarrolló en los años 70 en América Latina y, posteriormente, en el resto del mundo. Boal parte de la “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire, que en esos momentos es de una vigencia relevante, y crea para la acción social una serie de dinámicas y juegos que sirven como base para uno de los movimientos más importantes del teatro comunitario y social en la actualidad, tanto en Occidente como en Oriente.

Entre otras fuentes, el método del “Teatro del Oprimido” se nutre de la praxis freiriana, pero en su base teórica Boal asume las tesis de Brecht y las aportaciones que este hace sobre el teatro dialéctico. Hay que señalar que, durante la última etapa de su vida y de su trabajo como director en el Berliner Ensemble, Brecht pudo llevar a cabo algunas de sus ideas teórico-prácticas en las que, de manera progresiva, estaba relacionando el teatro científico y las bases sociales y obreras del Berlín de los años 50.

Fue así como el teatro comenzó a ser, también, un instrumento de investigación y acción social. La creación colectiva sería uno de los ejemplos más relevantes de dicha instrumentalización a partir de propuestas que enlazaron la creatividad teatral con la incorporación de elementos provenientes de las ciencias sociales, como ya apuntara el propio Brecht (2004). Ciertamente, fue el autor alemán uno de los precursores de lo que con el tiempo se dio a conocer como *creación colectiva teatral* (Jameson, 2013). Como concepto, la CCT contempla tres acepciones principales. La primera hace referencia a un modelo de producción artística que es realizado por el conjunto de los miembros que forman un

---

11 Dejo constancia que el término “mundos posibles” lo tomo de Bruner (2010), sobre todo cuando alude, entre otros aspectos, al teatro, la narración, la ciencia, etc. como técnicas que permiten “un foro para negociar y renegociar los significados y explicar la acción[...]maneras de explorar mundos posibles fuera del contexto de la necesidad humana” (128).

grupo teatral. La noción *grupo* es inherente, tanto en cuanto “los resultados buenos o malos que logramos, son el fruto de una real cooperación de intenciones, imaginaciones y experimentos de un grupo de personas, artistas, que se ha denominado creación colectiva” (García, 1994:111). A diferencia de la concepción de la obra teatral según el modelo tradicional concebido por un director, de manera preponderante, en la CCT, el proceso de producción está ligado a un conjunto de aportaciones de varios autores: director, dramaturgo, actores, escenógrafo, historiadores, sociólogos, poetas, etc.

La segunda acepción que considero fundamental reseñar, consecuencia de la anterior, hace referencia al “método artístico” (Pavis, 1984:104). Un tipo de método que no se cierra a estructuras delimitadas por pautas anticipadas, pero que contiene una serie de fases y etapas, técnicas y dinámicas, que le atribuyen valor metodológico. Como proceso de producción colectiva, la CCT es connatural a la propia historia del teatro. De manera más notable que el resto de las artes, en los orígenes y a lo largo de su historia, el teatro ha tenido un carácter eminentemente colectivo. Un ejemplo preclaro fue la *Comedia dell’arte* ya citado. Por primera vez en la historia del teatro, entre los siglos XVI y XVIII, los artistas formaron compañías (Oliva y Torres, 2012) con el objetivo de crear y representar una serie de obras teatrales que parten de una “creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual o verbalmente a partir de un boceto” (Pavis, 1984: 81).

El teatro moderno instituyó la figura del director como aquel que concentraba la mayor fuerza creativa en el proceso de creación artística (Lehman, 2013). En gran medida, sobre todo en el teatro oficial e institucional, este modelo sigue vigente en la actualidad. No obstante, fue a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX cuando el *colectivo de creación* sentó las bases con el impulso de un modelo de grupo teatral donde todos los miembros eran creadores y el proceso era coherente con los principios de “una democracia directa y un modo autogestionario de producción” (Pavis, 1984:105). El germen de esta colectivización creativa, tal como se concibió en esta época en diferentes lugares de Europa, EE.UU. y América Latina, tuvo unos hitos históricos previos que han sido reseñados previamente. Básicamente, estos hitos fueron fundamentados en la parte teórica haciéndose mención de movimientos como el romanticismo, el teatro social anarquista, las experiencias de la vanguardia rusa y el teatro de la era científica de Brecht, entre otros. Pero la culminación de este *movimiento de creación colectiva teatral*, como tercer criterio que señalo de la acepción, fue asentado en las experiencias de diferentes grupos y autoras.

Entre otros, Joan Littlewood (Inglaterra), el mencionado Living Theatre (EE.UU), Ariane Mnouchkine (Europa), Teatro Lebrijano (Andalucía), así como una serie de grupos de diferentes países de América Latina que estaban creando un nuevo teatro de resistencia: *Libre Teatro Libre* en Argentina, *Yuyachkani* y *Cuatro Tablas* en Perú, *La Candelaria* y *Teatro Experimental de Cali* en Colombia, etc.

En cuanto a los grupos europeos y norteamericanos, ya cité al *Living Theatre*, como experiencia internacional, desde una propuesta política anarquista con enorme trascendencia para el teatro de vanguardia de la época (Tytell, 1999). En Francia, fue Ariane Mnouchkine y su propuesta de *trabajo colectivo y teatro popular* (Ruíz, 2008:229). En Inglaterra, el caso de la directora Joanne Littlewood fue especial en cuanto creó una obra seminal en 1963 titulada “Oh, what a lovely war!” con un grupo de personas marginadas en la Londres de postguerra (Duque y Prada, 2004). Para García, Littlewood “fue la pionera de la creación colectiva del teatro europeo” (2006: 72). Con respecto a América Latina, en la década de los años 60 y 70, una pléyade de grupos comenzaron a utilizar la CCT como expresión de un movimiento cultural que utilizó el teatro como estrategia de resistencia en los contextos sociales de sus países de procedencia (Vázquez, 1978). De manera paralela y en contextos geopolíticos comunes, aunque con diferencias apreciables en la metodología, estos grupos surgieron como consecuencia de una realidad histórica que demandaba profundos cambios en el continente latinoamericano (Escudero, Alegría y Galich, 1978). Al igual que en el movimiento de reconceptualización del trabajo social, estas corrientes, o habría que decir contracorrientes, son respuestas críticas a las duras condiciones que se están produciendo en las sociedades a tenor de las políticas neoliberales.

Por tanto, hablamos de teatros de resistencia frente a la imposición de la hegemonía cultural, política y económica establecida por sistemas como el capitalismo y el neoliberalismo. Estos *teatros marginales y excluidos* de la oficialidad cultural, constituyen una vía crítica frente a los modelos de opresión y dominación representados por la hegemonía en sus diferentes planos (social, político, cultural, económico, etc.); y es una alternativa hacia una conquista de esta otredad silenciada a partir de “una toma de posición, no siempre declarada o consciente, pero concreta y activa contra una sociedad que tiene miedo de su múltiples almas” (Barba, 2008: 212). En el caso de la CCT como movimiento y me-

todología el teatro es un espacio donde “todo ser humano tiene una capacidad creativa” (Escudero, Alegría y Galich, 1978: 51).

Hay dos autores que requieren un detenimiento en este apartado porque considero que son los que más han contribuido a una praxis (teorización y práctica) sobre la CCT: Enrique Buenaventura y Santiago García. Enrique Buenaventura nació en la ciudad de Cali en 1925, fue uno de los creadores de este método en Colombia y en toda latinoamericana, Doctor Honoris Causa en Literatura por la Universidad del Valle; Premio de la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Cultura y la Educación; Premio Unesco; etc., polifacético, destacó como dramaturgo, director, ensayista y poeta. Fue fundador y director del prestigiado grupo *Teatro Experimental de Cali* hasta su fallecimiento en 2003. Buenaventura alega que la creación colectiva

“tiene por objeto reivindicar lo colectivo en contra de lo individual en nombre de cualquier ideología política o concepción filosófica o sociológica. Si algo reivindica la creación es, justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor desde hace más o menos un siglo” (1985:44).

Para uno de sus alumnos, el profesor Cardona (2012), Buenaventura fue “un pedagogo que entendió desde muy temprano el hecho escénico no solo como una creación poética, sino como un objeto que debe ser investigado, como cualquier científico social”.

Santiago García nació en 1928 en Bogotá, es actor, dramaturgo y director teatral. A parte de su magisterio en la dirección, desde mi punto de vista, una de las labores principales de García es la de contribuir a una epistemología de la CCT a través de los tres volúmenes de su autoría “Teoría y Práctica del Teatro” (1994, 2002, 2006). Las aportaciones del autor bogotano se cristalizaron en la experiencia como director y actor durante 47 años de un grupo de enorme reconocimiento internacional como es *La Candelaria*.

Desde 1966 hasta 2013, *La Candelaria* contó con la dirección, entendida como facilitación, del maestro Santiago García, experimentando este método como un sistema de trabajo colectivo donde los actores y las actrices desempeñaban tareas de investigación en planos tanto artísticos como de las ciencias, sobre todo de la sociología, la antropología, semiótica e historia. Al igual que su compatriota y compañero de andanzas, Enrique Buenaventura, para García las relaciones entre arte y ciencia supone una sinergia fundamental para analizar las realidades sociales del momento en Colombia y América Latina; al res-

pecto anunció “creo en un arte de investigación que, a la larga, es la condición básica de cualquier proceso de creación artística (2002:156). El estudio del teatro brechtiano en el *Berliner Ensemble* gracias a una beca recibida en los años 60 (Duque y Prada, 2004) generó en García un interés especial en las tesis del autor alemán que desembocó, en parte, en la misma configuración de la CCT como método colectivo e interdisciplinario. En 2012, el *Instituto de Teatro Internacional*, organismo de la UNESCO, lo distinguió con una de las menciones más elevadas en este rango como es la de “Embajador Mundial del Teatro”.

El método según el TEC y su director Buenaventura suele proceder de los libretos de autores universales del género teatral. Otra cosa es que, durante los ensayos, los actores y actrices compongan y adapten el mismo a las cualidades de la creación en proceso. En *La Candelaria*, sin embargo, son varias las ocasiones en las que el texto resulta de una escritura realizada por miembros del propio grupo, con el apoyo de un dramaturgo; en cualquier caso es consecuencia de la investigación que estos realizan durante el proceso, siendo una parcela más del mismo. La tipología, según estas dos matrices que resultan de las experiencias de ambos grupos, sería así:

- a. CCT con el texto de un autor o autora que el grupo incorporará al montaje.
- b. CCT cuyo texto es escrito por los actores y actrices del grupo como una sección más del montaje.
- c. CCT con un texto escrito por un dramaturgo y compartido por los miembros del grupo durante el montaje.

A pesar de estas diferencias conceptuales, las tres modalidades tienen más elementos en común que discordancias, sobre todo, en cuanto al proceso de producción artística. Uno de estos elementos es el carácter científico resultante de una sistematización, es decir, de un ordenamiento del trabajo en fases de análisis y aplicación. A partir de la elección de un tema o temas que son de interés social, cultural y/o político, el grupo lleva a cabo un proceso de investigación estructurado por fases, etapas o niveles. Un segundo elemento es el carácter holístico que consiste en la imbricación de las partes de la investigación desde la circularidad del proceso: las improvisaciones pueden desarrollarse paralelamente a la escritura del texto, por ejemplo. Otro elemento específico de la CCT colombiana, según estos autores, es la utilización de las improvisaciones como una técnica de creación que,

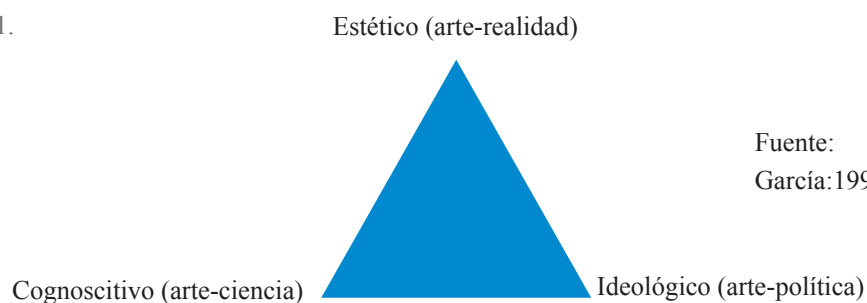


en los casos de *Teatro Experimental* de Cali y *La Candelaria*, han llegado a un nivel de profundización y desarrollo cualitativo. Por último, la posibilidad de una narrativa elaborada por los propios agentes, en este caso miembros del grupo, a través del texto nos permite acercarnos a la alternativa de una escritura que procede de las experiencias y de otros materiales afines a discursos alternativos.

La hibridación como matriz de la CCT se refleja en el compendio de una serie de técnicas y dinámicas provenientes de diferentes propuestas teóricas y prácticas. A semejanza de Brecht en su época alemana y después del exilio en el *Berliner Ensemble* (Jameson, 2013), *La Candelaria* fue un paradigma de investigación teatral desde el trabajo colectivo de los artistas y con la incorporación de profesionales provenientes de las ciencias u otras ramas de las artes. Digamos que esta fue la base, o una de ellas, con las que defender la idea de una metodología teatral con carácter científico. Acerca de la utilidad del arte en la contemporaneidad de nuestro confuso y, en demasiadas ocasiones, destructivo mundo, García (2002) lo entiende “para contribuir a la convivencia humana” (2002:164).

Desde la investigación, García comprendió que el arte tenía que profundizar en este conocimiento desde todas y cada una de sus perspectivas. De ahí, el planteamiento metodológico de un sistema holístico en cuanto a la correspondencia de sus partes en el conjunto del proceso y que, para un primer acercamiento, el autor colombiano estructura en tres momentos:

Gráfico 1.



Fuente:  
García:1994.

Estos momentos son flexibles, dependiendo de los grupos y del proceso creativo de estos. El *momento cognoscitivo* determina “la relación entre el arte y ciencia y no las presenta como maneras contradictorias de conocer (apoderarse de) la realidad ni como dependiente una de la otra sino como maneras ‘complementarias’ en el proceso de apropiación” (García, 1994:19). Teniendo en cuenta que para el autor, el momento cognoscitivo tiene una finalidad estética y comprensiva hacia el espectador/sociedad, en las bases



de una praxis liberadora, la complementariedad de ciencia y arte alcanza sentido práctico cuando la apropiación es realizada por los oprimidos.

El *momento ideológico* “determina en la obra de arte las relaciones con los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza” (ídem). Es importante situar este momento desde la concepción del arte como base de una metodología de la intervención social porque supone un paso más allá de cómo la apropiación sigue siendo fundamental para que el hombre-mujer/artista pueda tomar conciencia (*arte-política*) subjetiva y objetiva de la realidad social como un escenario donde ocurren fenómenos diversos, tales como el sinhogarismo.

El *momento estético* es para García “la forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos ‘obra de arte’ y a su vez la relación de esta ‘otra realidad’ y la realidad de donde se desprende” (1994: 20). De nuevo, el autor piensa en la dimensión transformadora del arte en la sociedad a través del espectáculo, aspecto este de enorme trascendencia en García; sin embargo, si pensamos en este esquema aplicado en un contexto social donde hay opresión y dominación por vulneración de derechos, por ejemplo, podríamos configurar ensayos de materialización de derechos humanos desde un contexto social-real (la vulneración) hacia un contexto social de cambio (la igualdad).

Gráfico 2.

# **ESQUEMA PRÁCTICO DE CCT DESDE LA PRAXIS DE DERECHOS HUMANOS**



En esencia, la CCT es una muestra que recoge las aportaciones de los modelos anteriormente descritos y que he asociado bajo el nombre de teatro crítico o contra hegemónico. A esto, hay que añadir, que me refiero a la especificidad de una metodología que se aproxima a una praxis colectiva tanto en cuanto resulta de una construcción de todos y todas, en la que tienen cabida aportaciones de diferentes áreas, como es el caso de las ciencias sociales. A continuación me adentro en el sinhogarismo como categoría central de este marco teórico.



“El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos: no con el sentido científico de recrear el contexto de una época en la historia, sino con un sentido elemental y humano” (Jerzy Grotowski).

“No podemos renunciar a la lucha para el ejercicio de nuestra capacidad y de nuestro derecho a decidir y a romper sin el cual no podemos reinventar el mundo” (Paulo Freire).

### **3. Trabajo social y derechos humanos con personas sin hogar. Aportaciones desde un enfoque creativo.**

#### **Introducción**

La problemática social del sinhogarismo ha sido estudiada en España desde una línea de investigación que marca el acento en un problema que no es nuevo (Cabrera, 1998). Los estudios en nuestro país acerca de este fenómeno han sido en las últimas décadas abundantes, algunos de ellos tocando aspectos estructurales (Doherty, 2005; Cabrera y Rubio, 2008), otros centrándose en aspectos más específicos como la inmigración en el sinhogarismo (Sánchez, 2012), la desafiliación (Bachiller, 2009) o, incluso, el análisis de las personas sin hogar en los estudios de geografía (Costa, 2010).

Considero que estos estudios suponen un avance científico que no es menester recalcar. Son necesario tenerlos en cuenta para no perder de vista ciertos datos que siguen señalando elementos que son constitutivos de este fenómeno. Por ello, si bien en este primer capítulo se recogen algunas de estas aportaciones, serán reorientadas con la intención de evidenciar algunos puntos críticos que estimo es necesario señalar. No trato, por tanto, de repetir algunas de las argumentaciones ya ofrecidas en estos estudios, sino de adentrarme en una epistemología que pueda descubrir otros puntos en relación a las categorías nucleares de esta tesis.

El primer bloque de este tercer capítulo es una aproximación socio-histórica al sinhogarismo. Un origen que no es reciente, deviene de un constructo socio-cultural histórico que fue representado en figuras precedentes como el mendigo, el indigente, el transeúnte, etc. De ahí que el concepto tenga en sí mismo unas acepciones que son fundamentales discernir, incluso re-dimensionar desde una praxis crítica del trabajo social, actualizándolo en la contemporaneidad de nuestra sociedad. Para ello, exploraré las incidencias que presentan los factores estructurales pero reafirmando aspectos que van más allá de estos.

En el segundo bloque, me detengo en señalar algunas de las vulneraciones de derechos que sufren las personas sin hogar y, más concretamente, se menciona el caso específico de las mujeres sin hogar. Los estudios científicos están, por fin, alertando acerca de una pro-

blemática que aumenta paulatinamente en Europa (Bretherton, 2017; Fabian, 2016, entre otras) y en España (Baptista, 2016) y que agrava los niveles de desigualdad de género.

El tercer bloque está centrado en los modelos de intervención dirigidos a personas sin hogar. Dentro de estos modelos señalo las prácticas sociales institucionales, como modo inseparable de un ejercicio de la intervención con peculiaridades que son contrarias a la emancipación, al empoderamiento y a aquellas finalidades que tengan presente valores como la participación, el respeto a los derechos y la dignidad del hombre y la mujer. En contraposición, hago referencia a otros modelos que son afines a estos valores, finalizando con la perspectiva del trabajo social crítico como un camino por construir hacia estos.

Para finalizar, cierro este capítulo y el marco teórico con el regreso del teatro como categoría puente que nos introducirá el capítulo siguiente referente a la Metodología. Para ello, establezco una estrategia del trabajo social desde la creatividad del teatro. Estrategia que puede considerarse dentro de lo que ha venido en denominarse *teatro aplicado* y que es una manera diferente, que se tiene en países como Inglaterra, EE.UU. o Canadá, de contemplar las posibilidades de este arte en el campo de la intervención social.

### **3.1. Aproximación socio-histórica a las personas sin hogar**

Antes de iniciar este apartado quiero relatar un conocido cuento que me sirve, a modo de parábola, de aproximación al enfoque teórico-práctico que intento sostener desde el sinhogarismo como categoría y que parte del papel protagónico de los sujetos en el trabajo social crítico. El cuento es de Gabriel García Márquez (2014) y lleva por título “¿Cómo arreglar el mundo?”:

“Un científico, que vivía preocupado con los problemas del mundo, estaba resuelto a encontrar los medios para aminorarlos...Pasaba días en su laboratorio en busca de respuestas para sus dudas. Cierta día, su hijo de 7 años invadió su santuario decidido a ayudarlo a trabajar. El científico, nervioso por la interrupción, le pidió al niño que fuese a jugar a otro lado. Viendo que era imposible sacarlo, el padre pensó en algo que pudiese darle con el objetivo de distraer su atención. De repente se encontró con una revista, en donde había un mapa con el mundo, justo lo que precisaba. Con unas tijeras recortó el mapa en varios pedazos y junto con un rollo de cinta se lo entregó a su hijo diciendo: “Como te gustan los rompecabezas, te voy a dar el mundo todo roto para que lo repares sin ayuda de nadie”.

Entonces calculó que al pequeño le llevaría 10 días componer el mapa, pero no fue así. Pasadas algunas horas, escuchó la voz del niño que lo llamaba calmadamente: “Papá, papá, ya hice todo conseguí terminarlo”.

Al principio el padre no creyó en el niño. Pensó que sería imposible que, a su edad hubiera conseguido recomponer un mapa que jamás había visto antes. Desconfiado, el científico levantó la vista de sus anotaciones con la certeza de que vería el trabajo digno de un niño. Para su sorpresa, el mapa estaba completo. Todos los pedazos habían sido colocados en sus debidos lugares. ¿Cómo era posible?, ¿cómo el niño había sido capaz? De esta manera, el padre preguntó con asombro a su hijo:

“Hijito, tú no sabías cómo era el mundo, ¿cómo lo lograste?”.

“Papá, —respondió el niño— yo no sabía cómo era el mundo, pero cuando sacaste el mapa de la revista para recortarlo, vi que del otro lado estaba la figura de un hombre. Así que di vuelta los recortes y comencé a recomponer al hombre, que sí sabía cómo era. Cuando conseguí arreglar al hombre, di vuelta la hoja y vi que había arreglado al mundo”.

Trasladándolo al *sinhogarismo* como categoría genérica de un fenómeno que radica en lo estructural, más bien en los problemas estructurales que conducen a este fenómeno, la enseñanza del cuento de García Márquez gravita en la cuestión de la praxis como un dilema epistémico y metodológico. El *sinhogarismo* no es abarcable exclusivamente desde la dimensión macro-estructural. Se necesita del componente humano en toda su extensión y diversificación. Desde las ciencias sociales, componer el mapa del *sinhogarismo* a partir de las estructuras puede resultar de una justificación validada por disciplinas competentes como la sociología, la política o la economía. Pero, esta composición puede adolecer de ser insuficiente e incompleta. Dicho mapa está configurado, también, por hombres y mujeres en calidad de protagonistas de un drama contemporáneo llamado *sinhogarismo*. Como todo drama, para su interpretación se requiere de una visión antropológica en cuanto a seres humanos que conforman unas maneras de ser y estar en el mundo. De ahí, el riesgo de hablar de *sinhogarismo* como de un ente neutro y despersonalizado. Las personas sin hogar son seres humanos, cada uno con una historia y una textura que los hace inigualables entre sí. Los puntos en común que puedan tener como colectivo están relacionados con los efectos de las crisis socio-económicas (paro, vivienda, desestructuración familiar) propias de los diferentes ciclos del capitalismo (Tejero y Torrabadella, 2010).

Es posible que existan coincidencias en algunos aspectos individuales, pero la trayectoria histórica de cada persona es intransferible y particular. En las investigaciones aplicadas sobre *sinhogarismo* con metodología hermenéutica descubrimos que, en muchas de las fuentes orales procedentes de los discursos, las personas entrevistadas muestran su disconformidad y contrariedad con respecto a la denominación *personas sin hogar* (Tejero y Torrabadella, 2010; Mayock & Singh, 2016; Pleace, 2016). Por ejemplo, tal como indica Tejero y Torrabadella, calificaciones de este tipo nos hacen recordar que se

trata de categorías construidas “desde el saber y en este sentido, muchas de las personas entrevistadas no se identifican como parte del fenómeno” (2010:193).

Por todo ello, el cuento es un ejemplo de la necesidad de recurrir a factores estructurales para comprender el sinhogarismo (el mapa del mundo) y, al mismo tiempo, de tener en cuenta los factores individuales (el mapa humano de cada persona) como piezas de un puzzle que es necesario abordar en su totalidad. El puzzle roto que representa la falta de hogar es de una complejidad que abarca diferentes áreas. En consonancia, dicha complejidad atraviesa áreas que van de lo social a lo cultural, desde el ámbito de la economía al de la política. Para autores como Pleace, implícitamente, atraviesa un campo tan específico y relevante como el de los estudios científicos, generando teorías que constituyen conceptos y maneras de comprender un problema de esta índole. A ello, el autor advierte

“One of the biggest challenges faced by European homelessness researchers is ensuring that there is a theoretical debate. Homelessness research is being conducted that assumes homelessness is a relatively simple, relatively small-scale social problem with clearly understood causes. There are longstanding concerns that the political right has sought to narrow the definition of what homelessness is, emphasising only visible homelessness that can be easily linked to individual pathology and drawing attention away from wider structural problems with affordable housing supply and inequity (Anderson, 1993). Beyond this, there is the view of homelessness as individual pathology that dates from before the nineteenth century: a mass cultural understanding of homelessness encompassing only a self-inflicted state found among people in emergency shelters and on the street (Carlen, 1996; Phillips, 2000; Gowan, 2010). Assumptive research must be challenged because it is based on a clearly false construct of what homelessness is and lacks any social scientific foundation” (2016:34).<sup>12</sup>

Presentar el sinhogarismo desde el diagnóstico patológico (individual) puede formar parte de una estrategia de distracción cuyo objetivo es alejar el problema de su ámbito

---

12 Uno de los mayores desafíos que enfrentan los investigadores europeos de personas sin hogar es garantizar que haya un debate teórico. Se está llevando a cabo una investigación sobre la falta de vivienda que supone que esta es un problema social relativamente simple y de pequeña escala cuyas causas son claramente comprendidas. Desde hace tiempo, existe la preocupación de que la derecha política ha intentado reducir la definición de lo que es la falta de vivienda enfatizándola a factores como la patología individual y alejándola de problemas estructurales más amplios que abarcan la oferta de vivienda asequible y la inequidad (Anderson, 1993). Más allá de esto, la visión de la indigencia como patología individual que data de antes del siglo XIX sigue una comprensión cultural que entiende la falta de vivienda no como un problema social sino como estado auto-infligido de las personas que están en refugios de emergencia y en la calle (Carlen, 1996; Phillips, 2000; Gowan, 2010). Este tipo de investigación debe ser cuestionada porque se basa en una construcción claramente falsa de lo que es la falta de vivienda y carece de cualquier fundamento científico social. Traducción propia.



socio-político. En consonancia con Place, la investigación tiene como tarea urgente abrir espacios de estudio y discusión sobre un tema que alberga confusiones y malinterpretaciones acerca de las causas que lo conforman. En este sentido, el *sinhogarismo* es un fenómeno socio-histórico que debe ser estudiado a partir de una serie de elementos que van de lo estructural a lo particular y viceversa, sin obviar que pertenece a una matriz cultural y política arraigada al capitalismo.

El arquetipo contemporáneo *sin hogar* o *sin techo* forma parte de una continuidad histórica que deviene de otras figuras alegóricas relacionadas con la división del ser y el hacer humanos que confluyen en fenómenos como la exclusión y la opresión. *Exclusión* en cuanto a “resultado de un grave proceso de desigualdad en la satisfacción de las necesidades humanas, especialmente en la distribución de la renta y la participación social” (Cabrera, 2002:16). Porque, en la base estructural, el *sinhogarismo* es consecuencia de un conflicto derivado de los desajustes socio-económicos en el mundo actual. En relación a estos desajustes, subrayo que el origen (como el efecto) no es sólo material, se trata de una crisis de valores fundamentales en nuestro mundo contemporáneo (Cortina, 2017). Con respecto a la *opresión*, también hace referencia a un tipo de desigualdad estructural cuyas “causas están insertas en normas, hábitos y símbolos que no se cuestionan, en los presupuestos que subyacen a las reglas institucionales y en las consecuencias colectivas de seguir estas reglas” (Young, 2000:75). Son personas y grupos quienes ejercitan, por medio del poder, esta desigualdad. El poder es algo que queda sustanciado en cuanto que son

“formas de dominación, formas de sujeción que operan localmente, por ejemplo, en una oficina, en el ejercito, en una propiedad de tipo esclavista,...Se trata siempre de formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica. Todas esas formas de poder son heterogéneas. No podemos entonces hablar de poder, si queremos hacer un análisis del poder, sino que debemos hablar de los poderes o intentar localizarlos en unas especificidades históricas y geográficas” (Foucault, 2014:55).

Por ello, lo estructural configura un espacio concreto que pertenece a la totalidad social, pero que, dentro de esta, queda reflejado en instituciones como la familia, la empresa, la plaza pública, etc., donde se llevan a cabo estos hábitos y normas. En las dos definiciones anteriores (*sin hogar* y *sin techo*) están subsumidas las relaciones e interacciones que se dan entre personas y grupos sociales según patrones de conductas aprendidas. En muchas de estas hay dominación y opresión entre unos sobre los otros a partir de una divi-

sión establecida de manera intencionada según el género, las clases sociales, la etnia o el poder adquisitivo. No se trata sólo de desigualdades que vienen de arriba, de los poderes institucionales, sino que se extienden a través de prácticas sociales insertas en la cotidianidad como naturalización de dicha división.

Aproximándonos a los antecedentes históricos del *sinhogarismo*, encontramos diferentes perfiles que están representados en figuras como los vagabundos y los mendigos, que Castel asocia a la desafiliación como fenómeno que está más relacionado con el desarraigo que con la exclusión (1997:26). La desafiliación y el desarraigo tienen su expresión directa en la ruptura con las redes de relaciones próximas (familia, sociedad, amigos), es decir, con el nivel de *sociabilidad primaria*. Esta ruptura da lugar a un tipo de *desterritorialización* que sufren personas que, sin el apoyo de las redes socio-familiares, son expulsadas de áreas de seguridad y protección hacia otros desconocidos como la calle o, en el mejor de los casos, la institucionalización. Después de los vagabundos y mendigos aparecieron otras nomenclaturas como una forma de asignar y re-asignar el desarraigo (o la anormalidad) que ya quedó patente con el surgimiento de la cuestión social. En España, pasamos de los *vagos y maleantes* como sujetos relacionados directamente con la delincuencia (Ley de Vagos y Maleantes, 1933, 1954) a los *indigentes* en la década de mayor impulso del Estado del Bienestar (años 70 y 80 del Siglo XX) como “concepción básicamente económica y que pone en el centro del debate el acceso o no a ingresos monetarios” (Tejero y Torrabadella, 2010:16). Otra representación más próxima, los *transeúntes*, dio paso en la década de los años 90 a un estilo de indigencia relacionada con la itinerancia y el tránsito de personas de un recurso a otro, de un servicio a otro, como paradigma del profundo cambio que se estaba produciendo en sistemas como los servicios sociales en los que se saltó de la estabilidad a la diversificación como muestra de la crisis estructural del neoliberalismo en sus formas más sofisticadas.

Ya situados en el momento actual, *sin hogar* y *sin techo* son designaciones articuladas en función a la multidimensionalidad, a la multiplicidad de problemas y circunstancias en la que está constituida la nueva cuestión social, adaptada a la realidad social contemporánea. Una cuestión social renovada que, en el caso del *sinhogarismo*, “conlleva un importante desamparo que pone en peligro algunos de los derechos fundamentales de estas personas, como es el de la dignidad” (Cabrera, 2002:183). La palabra *sinhogarismo* y su derivación *sin hogar* proceden del anglicismo *homelessness*, más concretamente de

la sociología moderna norteamericana, habiéndose traducido literalmente al castellano (Bachiller, 2010). En Francia, el término pasa a ser *sans abri o sans domicile fixe*.

En nuestro país, *sinhogarismo* asigna una categoría que hace referencia a no tener un hogar o la pérdida del mismo, como la misma palabra indica. Por tanto, es una categoría atribuida a personas que se encuentran en dicha situación. Como tal, se hace mención a las *personas sin hogar*. Un término afín es *sin techo*, aunque advierte diferencias respecto al primero. En uno de los informes publicados por la Federación Europea de Organizaciones Nacionales que Trabajan con Personas Sin Hogar (FEANTSA), el término *sin techo* hace referencia a la persona que no tiene una vivienda y como consecuencia vive en “un espacio público” (2008:5), sea este la calle o en un dispositivo de acogimiento. Por su parte, *sinhogarismo* es empleado para connotar la pérdida de un hogar, de una casa, con las “implicaciones sociales, relacionales y simbólicas” (Doherty, 2005:41) que esto conlleva. Siguiendo una de las tipologías más utilizadas como es ETHOS, elaborada por el Observatorio Europeo de FEANTSA, el *sinhogarismo* se aglutina en función al factor residencial. Teniendo en cuenta dicho factor, ETHOS despliega una serie de variables:

- “Sin techo (que no tiene alojamiento de ningún tipo, vive en un espacio público)
- Sin casa (que vive en alojamiento temporal, en instituciones o albergues)
- En alojamiento inseguro (que vive bajo amenaza severa de exclusión por desahucio, arrendamiento precario o violencia doméstica)
- En alojamiento inadecuado (que vive en chabolas de asentamientos ilegales, en vivienda no apta para su habitabilidad según la normativa, o donde existe una situación de hacinamiento)” (FEANTSA, 2008: 5).

En consonancia con algunas críticas a la tipología aportada en ETHOS (Brändle & García, 2015), considero que, en efecto, esta hace referencia a una delimitación tipológica que puede dejar fuera otras situaciones. Sin embargo, hay que reconocer que en la misma vienen recogidos los casos de personas y familias que se encuentran en procesos de desahucios, bien antes de que se produzca el mismo (lanzamiento de desahucio) o cuando este ya se ha llevado a cabo. Por tanto, la pérdida del hogar como síntoma habitual característico del *sinhogarismo* ha penetrado otros espacios sociológicos, como es el caso de personas y familias que se encuentran afectadas por el impago de las hipotecas, alquileres, etc. Si bien muchas de estas provenían de la *zona de integración*, es decir, de una zona de seguridad laboral y socio-económica, tras la situación de crisis económica,

cayeron en la *zona de vulnerabilidad* o, en el peor de los casos, en la *zona de exclusión* (Castel, 1995:29). Para Tejera y Torradadella las diferencias sustanciales entre *sin techo* y *sin hogar* reside en que

“sin techo nos remite a la situación física de no tener vivienda ni acceso a ella. Estamos hablando, por tanto, de la imposibilidad del individuo de construirse y reproducirse como un ser humano completo [...]. El atributo sin hogar, en cambio, nos remite a un imaginario menos físico y más simbólico, donde la existencia de techo iría emparejada a la presencia de vínculos emocionales basados en la relación con el otro. En este caso la dimensión relacional sería la dimensión básica para desarrollarse como un ser humano completo” (2010:17).

Los dos términos remiten, pues, a fenómenos de exclusión y opresión en los que confluyen un elemento común: “la falta de un alojamiento adecuado y permanente que proporcione un marco estable de convivencia” (Avramov en Cabrera y Rubio, 2008:51). En lo sustancial, sin hogar y sin techo son consecuencia de la violación de derechos. Para la finalidad de este estudio, escojo el término *sin hogar* porque tiene connotaciones que ahondan en la relevancia de la pérdida del hogar, del empleo y de las redes socio-familiares como un factor determinante de la desidentificación del sujeto en planos que son trascendentales para la existencia y la dignidad humanas dentro de un contexto socio-cultural como es la ciudad de Sevilla. Por ello, no se trata únicamente de la pérdida material y física de un hogar, es, así mismo, la retirada de un símbolo que en nuestra cultura (Tejero y Torradadella, 2010) entraña una serie de elementos relacionados con las relaciones sociales, la identidad y los derechos, como así viene recogido en diferentes Cartas Magnas, tales como la Declaración de Derechos Humanos (1948), la Carta Social Europea (1996), la Carta de Derechos Fundamentales de la Unión Europea (2000) o de manera más cercana la Constitución Española (1978).

Se trata, así mismo, de desafiliación, pero no estrictamente de la “ausencia total de vínculos” como indica Castel (1997:350), puesto que la personas sin hogar, aún en aquellos casos de ruptura total con su entorno más próximo, puede encontrar otro tipo de vínculos. En este estudio, asocio desafiliación con *desterritorialidad*, como efecto de la separación del sujetos de formas de vida humanas saludables y positivas que suponen “estructuras dadoras de sentido” (ídem) hacia zonas de violencia urbana, desamparo y discriminación. Por ende, esto conlleva, entre otros síntomas, a la pérdida de una *identidad personal* reflejada en la autoestima y la involuntariedad, así como a la pérdida de una *identidad social*

normalizada por medio de sus vecinos, familiares (comunidad) y que debe restablecer en función a una reubicación del sujeto en entornos que no son elegidos por él o ella.

En Occidente, el carácter cultural y social que se atribuye al *hogar* forma parte de un espacio físico y simbólico en el que el sujeto establece un nivel seguro de desarrollo. Haciendo una distinción entre categorías afines como *vivienda*, *casa* y *hogar*, Pinilla alude a este último en base a “aspectos culturales, psicológicos, simbólicos y existenciales” (2005:16). Tanto es así que en el hogar es donde se produce el primer nivel de socialización primaria en los seres humanos, como también apuntara Castel. Perder el hogar no es sólo perder la vivienda como lugar físico, es perder un espacio de relaciones sociales, con la familia y con otros seres humanos: constituye perder la conexión con objetos mediadores que dan sentido y lógica a la vida. Para muchas personas sin hogar, supone perder un área de construcción y participación: romper con la acción de habitar, es decir de construcción individual, familiar y social dentro de un espacio y un tiempo saludables. Pinilla interpreta la idea del *habitar* de Heidegger haciendo referencia al “problema concreto de la necesidad humana de la casa y de hacerse un lugar donde habitar” (2005:29), y con esto, a las relaciones que los sujetos establecen con las cosas, con aquellas que les sirven para construirse una identidad. Muchas personas que han perdido un hogar se sienten desarraigadas al perder un espacio que aporta seguridad, sentido y, por tanto, de identidad consigo mismo y con el resto de sus seres queridos. De ahí la importancia que tiene el hogar como espacio de orden, de estructuración de la vida, de lugar donde confluyen emociones y ritmos; el hogar como espacio de un construirse desde las relaciones con aquellos que habitan la casa, es decir, los seres más próximos, allí donde los afectos hacen posible una identidad sostenible.

A la falta del hogar se unen otras dos circunstancias principales: no tener un empleo y no contar con una red social estable. En lo referente a la primera, Castel (1997) piensa que el ideal cultural del trabajo asalariado transferido a lo largo de la historia en Occidente apunta a la falta de empleo como uno de los soportes cardinales en la sustentación de sentido vital para el sujeto. Si al no tener trabajo estable, le añadimos la pérdida del hogar y la ruptura con los vínculos socio-familiares, esta desconexión resulta más profunda aún. La sensación de desequilibrio puede ser abrumadora. Es permisible que este “sin sentido” venga acompañado de una percepción de enajenación, de estar fuera de sitio.

En el caso de que no haya retorno posible a la zona de estabilidad, los sentimientos pueden aflorar en el terreno del estigma, inducidos ante la frustración de no tener, precisamente, aquello que es más valorado en la sociedad: una familia y una red social positiva, un empleo estable y un hogar seguro. Desarraigado de estos elementos, la persona se encuentra en un espacio de conflicto consigo misma y con lo que le rodea; puede dudar si es una persona normal, es decir, “un ser humano como cualquier otro, un individuo que, por consiguiente, merece una oportunidad justa para iniciarse en alguna actividad” (Goffman, 2010:19). Los atributos del estigma caracterizados en el *sinhogarismo* se van generando en la persona a través de lo carencial, de la pérdida (casa, trabajo, redes, etc.) que conduce a un estado de anormalidad según los patrones sociales vigentes. De hecho, el estigma se completa con la mirada sesgada de una sociedad acostumbrada a la división social según estatus (clase social, funcional, adquisitivo-material, cultural, etc.).

De este modo, la piedra angular del *sinhogarismo* está formada por un triángulo carencial que, según las peculiaridades de cada caso, ahondan en un problema que es estructural, y no solo personal. El deterioro de la persona puede verse agravado por otros factores adicionales, como el consumo de tóxicos, la enfermedad mental, la inmigración, la feminización de la pobreza, etc. Aspectos estos que pueden ser resultado del fenómeno o el origen del mismo pero que, en cualquier caso, forman parte de una realidad social donde hay implicaciones políticas por medio de los planes y programas sociales, las leyes y las normativas.

En el estado español, el desempleo es el resultado de una crisis que se viene gestando a partir de la década de los 70 del pasado siglo, con las políticas de reestructuración económica neoliberales adoptadas por los estados europeos y que condujeron a un proceso de desindustrialización y paro progresivo que llega hasta nuestros días (Doherty, 2005). El problema de la vivienda, como ejemplo, pertenece a esta misma dinámica. El boom inmobiliario acaecido durante décadas contrajo el posterior derrumbe dando lugar al drama de los desahucios que tantas familias sufrieron (Torres y Garzón, 2010). En el caso del *sinhogarismo*, el efecto de estas dos crisis fue inmediata: aumentó el número de personas agraviadas y, al mismo tiempo, se amplió la brecha de las desigualdades. A nivel político y jurídico esto colige en las mermas existentes en legislaciones sobre prestaciones sociales (Cabrera, 2002) que no acaban de dar una respuesta al problema. En cuanto a las redes familiares y sociales, la pérdida del hogar y el empleo puede impulsar en la perso-

na afectada “procesos de gran deterioro personal y de sus relaciones sociales” (Feantsa, 2008:15). Evaluar de manera genérica qué grado de incidencia tiene en este deterioro la quiebra de las relaciones es complejo. Sin embargo, puede afectar de manera negativa a la identidad del sujeto, causando enormes trastornos en la conducta y otras situaciones que provocan mayor vulneración de derechos. La sensación de ausencia, soledad, no contar con los vínculos familiares y sociales, suelen estar relacionados con dicho trastorno, como así veremos en los discursos de muchos de los participantes dentro del capítulo de la metodología.

### **3.2. Vulneraciones de derechos que sufren las personas sin hogar. La invisibilidad de las mujeres sin hogar**

Como he venido exponiendo, el sinhogarismo es una imposición para muchas personas que la sufren: una imposición a una vida no deseada ni escogida que supone una degradación de la condición humana. En nuestra sociedad está implícito, directa o indirectamente, el ejercicio de una violencia simbólica contra personas como los sin hogar. En ocasiones, de una violencia física como así se aprecia en el estudio social realizado por la Fundación RAIS bajo el título de “Hatento”<sup>13</sup> y que trata de visibilizar y denunciar las agresiones sufridas por las personas sin hogar en el ámbito de la calle. En el caso de las mujeres sin hogar esta violencia se agudiza desde patrones de conductas y prácticas sociales impositivas contra las mujeres desde hace siglos. A lo largo de este apartado presento algunas de las vulneraciones de derechos que sufren la mayoría de estas personas y, particularmente, haré mención a las situaciones específicas de invisibilidad y opresión que sufren las mujeres en este contexto.

Aludía en el apartado anterior a que, junto con la pérdida de la vivienda, las personas sin hogar pierden buena parte de las redes sociales y familiares. Como ya señaló Castel (1997) dicha ruptura promueve en los sujetos que la padecen la desafiliación, perturbando gravemente el desarrollo de la sociabilidad primaria. En oposición a la desafiliación, la filiación es el “conjunto de lazos *naturales* que unen a un individuo con los grupos más cercanos (familia, iguales, comunidad primaria, etc.) que pueden condicionar su existencia a lo largo del ciclo vital” (Ramírez, 2011:8). Sin dicha protección (familiares, amigos,

---

13 <https://raisfundacion.org/hatento>



vecinos, compañeros, etc.) muchas de las personas afectadas se encuentran fuera de un territorio propio (físico y simbólico), se sienten expulsadas de una zona que hasta entonces les había dado seguridad y estabilidad.

Frente a esta serie de circunstancias, las reacciones del individuo pueden estar sujetas a respuestas diversas. Con matices, de un extremo a otro, algunas personas pueden tener una agresividad con el entorno (y consigo mismo) dentro de un contexto de violencia social provocada por las circunstancias desfavorables donde se reproduce cotidianamente una dinámica de supervivencia; otras personas pueden estar constreñidas a una apatía y falta de voluntad frente a unos cambios inesperados, y mucho menos deseados. A todo ello, las respuestas se hallan a merced de las capacidades que cada cual tiene para afrontar las adversidades, así como los apoyos que encuentra en el ámbito de los recursos y servicios. De cualquier modo, hay un aspecto que incide en esta situación de menoscabo y a la que ya hicimos referencia: el deterioro de la identidad generado por la *estigmatización* (Goffman, 2010).

La identidad supone un entramado complejo en esta humanidad diversa y en constante cambio. Las transformaciones que toleramos los seres humanos a lo largo de la vida tienen que ver con aspectos diferentes: generacional, cultural, social, laboral, familiar, etc. En parte, estos cambios están mediados por el contexto y las relaciones sociales que establecemos con los otros. En este sentido, la identidad “se genera cuando los individuos comienzan un diálogo, en términos particulares o como miembros de un grupo, crean una representación, construyen historias o usan sistemas conceptuales para responder preguntas sobre sí mismos y sobre los otros” (Sánchez, Macías, Marco y García, 2005:244). Es muy probable que, bajo el fenómeno del *sinhogarismo*, las representaciones y respuestas que el sujeto pueda hacerse a sí mismo estén determinadas por el contexto de crisis en el que se encuentra, algunas de ellas elaboradas a través de la identidad social y la identidad personal (Goffman, 2010).

En el caso del *sinhogarismo*, ambas son constitutivas de un proceso de deterioro de sí mismo. La primera porque es sobrevenida a partir de los estereotipos que la sociedad tiene acerca de este fenómeno, no del todo conocido y, aún menos comprendido. La segunda tiene que ver con un pasado del que el sujeto es incapaz de salvar aspectos en positivo, en parte por un proceso de auto-culpabilidad acerca de su situación. Para Goffman, la *identidad personal* esta adherida a la *historia vital* en la que



el individuo puede diferenciarse de todos los demás, y que alrededor de este medio de diferenciación se adhieren y entrelazan, como en los copos de azúcar, los hechos sociales de una única historia continua, que se convertirá luego en la melosa sustancia a la cual pueden adherirse aún otros hechos biográficos” (2010:72).

La *identidad social* es asignada por la sociedad desde las percepciones y las normas que pertenecen “a las clases de repertorio de rol o perfiles que, según creemos, puede sustentar cualquier individuo” (Goffman, 2010:85). Si bien la identidad social es una construcción elaborada desde fuera, en la identidad personal dicha construcción puede ser asumida por el sujeto a partir de la rememoración y el reconocimiento (Ricoeur, 2010:63) en un nivel de autoidentificación desarrollado en la historia de vida y que aboca a la idea de singularidad de cada persona, es decir, que cada quien tiene una historia cargada de sucesos e ítems particulares. Esto nos lleva a pensar que es inadmisibile la generalización de las personas sin hogar desde una categorización genérica del sinhogarismo a partir de la identificación con ciertos rasgos o marcas estereotipadas.

Identidad personal y social están asignadas al término *reconocimiento cognoscitivo* que Goffman establece como un acto de percepción en tanto poseedor de una u otra identidad, a diferencia del *reconocimiento social* que “es el papel asignado a un individuo en una ceremonia de comunicación” (2010:89). En el caso de muchas personas sin hogar, el reconocimiento cognoscitivo queda inscrito a un tipo de percepción ubicada simbólicamente en el fracaso o la frustración como secuelas de unos derechos que están en un horizonte invisible. En cuanto al reconocimiento social, las posibilidades de comunicación están delimitadas, en la mayoría de las ocasiones, por un contexto geo-social situado en lo institucional o en la calle. Ambas, además, forman parte de “expectativas y definiciones que tienen otras personas respecto del individuo cuya identidad se cuestiona”(Goffman, 2010:135).

La sensación de vergüenza y auto-denigración que puede sentir una persona que registre estas percepciones queda reforzada ante “la presencia inmediata de los normales” (Goffman, 2010:20). En cierto modo, la persona sin hogar puede considerarse un *desviado normal*, en cuanto a que su desviación no es por motivos adicionales a la locura, el crimen, ciertos aspectos derivados de la actitud, etc., sino a una situación emocional centrada en la vergüenza. Vergüenza ante la sociedad por no ser capaz de cumplir con los roles asignados por esta para ser una persona “normal”, que conlleva la tenencia de un hogar, un empleo, una red de relaciones normales. Vergüenza consigo mismo por sentirse culpable al no cum-

plir con los objetivos necesarios para ello. Un tipo de vergüenza que Bruner (2010) califica como *contextualización emocional de la vergüenza* que hace que la persona se sienta en un callejón sin salida, en un espacio sin retorno, sin futuro. Puede tener deseos de salir pero, al mismo tiempo, se siente incapaz para ello: fuera hay una realidad que le confronta de manera violenta con fantasmas e inseguridades; dentro, en su mundo interno, sufre con una auto-percepción desfigurada y lejos de una identidad estable.

La desafiación y el estigma son cauces de la identidad fragmentada, es decir, de la ruptura total o parcial con aquellos soportes y dispositivos físicos (familiares y amigos), materiales (empleo y hogar) y simbólicos (sociales y culturales) que dan sentido vital al individuo y con los cuales se siente identificado y realizado como ser humano. La situación de desamparo sufrida bajo el fenómeno del *sinhogarismo*, mediada por la *afectación* como “sentimiento de pérdida de un objeto amado” (Castillo del Pino, 2001:338) puede llevar al desgaste de la voluntad, tan necesaria para realizar acciones con las que afrontar un cambio positivo. La posibilidad de una toma de conciencia y reacción a través de cualquier actividad reivindicativa como los derechos humanos es un asunto que se torna complicado.

El incremento de mujeres en el *sinhogarismo* es un síntoma más de violación de derechos humanos reforzada por la condición de opresión y dominación. Añadido a las vulneraciones que he venido mencionando en el panorama general descrito en el *sinhogarismo*, la principal causa por la que las mujeres sufren el *sinhogarismo* se produce por la violencia doméstica (Doherty, 2001; Moss & Sing, 2015, Mayock & Bretherton, 2016; Pleace & Bretherton, 2017). Para Watson, (2000) la relación entre género y *sinhogarismo* es una extensión más del patriarcado que se manifiesta en la violencia como signo de dominio ejercido por el hombre contra la mujer. Tanto la violencia, ejercida de manera directa a la mujer, como el abuso, ejercido dentro del ámbito familiar (Maqueda, 2006) provocan su expulsión y, en muchas ocasiones, la separación de los hijos (Moss & Singh, 2015).

La doble discriminación que sufren muchas mujeres sin hogar (por ser mujer y por no tener un hogar) genera una mayor dificultad en el acceso a la igualdad contraviniendo declaraciones como Derechos Humanos y otras procedentes de *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women* (CEDAW, 1979)<sup>14</sup> o de la Declaración y Plataforma

---

14 [www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/sconvention.htm](http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/sconvention.htm)

de Acción de Beijing (1995)<sup>15</sup>. Pero, la opresión y la dominación, así como la exclusión y la estigmatización, son hechos materiales, resultan de prácticas desempeñadas en el plano de la realidad social cotidiana. Precisamente, la no distinción del género como un elemento fundamental de la intervención social con personas sin hogar hace de lo institucional un modelo de dominación donde se dan “condiciones institucionales que impiden a la gente participar en la determinación de sus acciones o de las condiciones de sus acciones.” (Young, 2001:68).

La situación de desamparo en la que quedan muchas mujeres provoca un deterioro que afecta directamente a la salud física y mental. La contextualización social del desamparo en las mujeres, sobrevenido por la violencia doméstica, tiene una carga simbólica de enorme trascendencia en sociedades como la nuestra. Es patente el rol asignado a la mujer por la cultura patriarcal como cuidadora y sustentadora del sistema familiar. La permanencia de la mujer en la familia le dispensa una posición de equilibrio en aspectos como el económico y de reconocimiento social que se ve trastocado por una huida a veces vergonzosa para ella misma. En muchos casos, tras la salida del hogar, aquellos atributos sociales y morales asignados a la mujer como cuidadora (madre y esposa) les son desprovistos por el sistema patriarcal comportando la estigmatización (Goffman, 2010). Además de sentir la dominación dentro del sistema familiar, de ser vulnerada en su integridad física y mental por medio de la violencia, la mujer tiene que sufrir el estigma de una sociedad que empieza a tener conciencia sobre la igualdad de género.

Una vez fuera del hogar, las opciones con las que cuenta la mujer están dirigidas a los recursos institucionales y sociales. Si se dan las condiciones idóneas, la primera elección para la mujer será acudir a la ayuda de amigos y parientes. No obstante, este tipo de apoyo comporta varios hándicaps: uno es que la ayuda que puede ofrecer la red extensa sea discontinua y fluctuante, no asegurando una base con la que asentarse hacia un proyecto de vida futura. Otro problema es que se produce una invisibilización de la falta de vivienda (Place & Bretherton, 2013), porque la mujer pasa a vivir a un domicilio ajeno y de manera ocasional. La domiciliación encubierta acarrea una invisibilidad del problema ya que, es bastante probable, mientras dure el auxilio de la red no acuda a los servicios sociales. De este modo, se dificulta la denuncia emergente de una situación social que va en aumento en muchos países de Europa (Domergue et al., 2015). En el caso de que no sea posible

---

15 <http://beijing20.unwomen.org/es/about>

el apoyo de la red extensa (o que este finalice), la segunda opción que queda es acudir a los servicios sociales. En tal caso, se produce una paradoja de enorme significación en el *sinhogarismo* de género que paso a describir.

A la opresión y la dominación soportada en el seno familiar, la mujer sin hogar tiene que tolerar, en numerosas ocasiones, la discriminación que sufre en los recursos asistenciales. Como ya apunté, es bastante común la derivación a un centro de acogida para personas sin hogar, ingresando así en un contexto que es completamente nuevo para ella. Dadas las características de estos centros, la pérdida del anonimato y la privacidad forman parte de un régimen donde las relaciones e interacciones son interiorizadas “dentro de un esquema de jerarquización normativa que deslucе cualquier objetivo que contemple la autodeterminación.” (Muñoz y Cordero, 2017:5). Además, las “condiciones institucionales necesarias para el desarrollo y ejercicio de las capacidades individuales, de la comunicación colectiva y de la cooperación”, como indica Young, (2000:71) son improbables. Durante el tiempo de estancia en los centros de acogida, la falta de seguridad y la ansiedad vital de salir de un sistema que reproduce la violencia machista puede provocar la necesidad de salir cuanto antes de dichas instituciones, generando un rechazo de los mismos (Mayock & Sheridan, 2016).

Sin embargo, en caso de producirse esta nueva salida (del hogar al centro de acogida y de este a otro recurso o la calle) aumentará las probabilidades de cronificación del *sinhogarismo*. En muchos de los casos, la toma de decisiones de las protagonistas queda al margen de un modelo que auspicia prestaciones básicas de subsistencia. Plantear un espacio donde debatir cooperativamente aspectos que tienen que ver con las causas por las que se dan la opresión y la dominación o, más aún, buscar soluciones posibles a los problemas de la gente es algo que queda en un horizonte demasiado lejano. La dependencia generada por este tipo de *institucionalización sistemática* generada por las políticas sociales, estados del bienestar, etc., comporta un tipo de *marginación* en las personas implicadas que Young describe como un

“estar legítimamente sujeta a la frecuentemente arbitraria e invasiva autoridad de quienes suministran servicios sociales, y de otros administradores públicos y privados que aplican reglas que la persona debe acatar, ejerciendo además poder sobre sus condiciones de vida” (96).

Al igual que en otros países europeos, como Suecia, Reino Unido o Hungría, en España existe un problema de conceptualización, diagnóstico y atención específica de la

situación de las mujeres sin hogar (Moss & Singh, 2015). De un lado, muchas mujeres que salen del hogar por efecto de la violencia y el abuso doméstico son consideradas (y atendidas) por los servicios especializados para las víctimas de la violencia de género (Bretherton, 2017). En estos casos se obvian circunstancias como la falta de vivienda como un problema de emergencia. Del otro lado, la mayoría de las mujeres que demandan los recursos y servicios para personas sin hogar no son registradas como víctimas de violencia de género y son tratadas como personas sin hogar, sin más. En estos casos, no se tiene en cuenta la especificidad del género ni la causa del sinhogarismo. En cualquiera de ambos supuestos, no existe un análisis multidimensional del problema. A esto hay que añadir la escasa relevancia que se le conceden a los relatos y las experiencias de las mujeres durante la atención.

Según Baptista (2010) “the complexity of the hidden nature of women’s homelessness” (la complejidad que presenta el sinhogarismo en la mujer) exige de políticas sociales que partan de un conocimiento de las categorías implícitas, en este caso sinhogarismo y género. Como se demuestra en el estudio de casos realizado en países como España y otros del continente europeo recogido por Kate Moss y Paramjitv Singh (2015) en el libro *Women Rough Sleepers in Europe: Homelessness and Victims of Domestic Abuse*, los recursos para mujeres sin hogar no cuentan con un nivel de especialización adecuado. Desde las últimas décadas hay voces que avisan sobre la necesidad de visibilizar este fenómeno (Mayock y Bretherton, 2016) a través de las experiencias de las propias protagonistas (Williamson, Abrahams, Morgan & Cameron, 2014). Visibilizar esta realidad, dando palabra a las propias mujeres, induce a cuestionar sobre un modelo social y cultural que organiza la sociedad en función de la división por motivos como el género. La falta de presencia de las mujeres sin hogar como fenómeno particular en las investigaciones, así como el tratamiento desigual que los servicios de atención a personas sin hogar ofrecen a las mujeres, sugiere una mayor dedicación en materia científica, política y social. Esta carencia ha sido ya advertida por el Parlamento Europeo, solicitando a los Estados Miembros una mayor actividad en el campo social y científico con objeto de que se lleven a cabo estudios que analicen las causas y los efectos de la falta de hogar en las mujeres (Fabian, 2016), así como que se aporten soluciones integrales al problema.

En este apartado me he detenido en los efectos de categorías como las puntualizadas aplicadas en el plano teórico a la realidad de mujeres sin hogar. Sin embargo, aunque ya

he señalado las peculiaridades del sinhogarismo de género, es imprescindible insistir en que el tratamiento de un fenómeno multidimensional y transcultural como es el sinhogarismo tiene que estar comprendido en una totalidad social que es diversa. Al igual que las mujeres y sus especificidades, hay otros grupos y otros individuos que requieren de una atención especializada. Por ello, la elección de un modelo de intervención social concreto, la priorización de un enfoque u otro dentro del trabajo social no es un asunto trivial: responde a una serie de factores que pueden ser determinantes para los seres humanos.

### **3.3. Modelos y enfoques de Intervención Social con PSH**

En este apartado me dispongo a esbozar los modelos generales de intervención con personas sin hogar. En estos incluyo la institucionalización centralizada en espacios determinados como son los centros de acogida, principalmente, centros de baja exigencia o alta tolerancia (según la clasificación y nomenclatura dada por cada entidad), etc. Dicha inclusión viene dada porque este tipo de instituciones son genéricas en el ámbito de la intervención social y del trabajo social, concretamente en la ciudad de Sevilla. De aquí su relevancia en la discusión.

#### *Modelos hegemónicos asistenciales*

Como vimos en el anterior apartado, la subsunción de la desafiliación como condición de desarraigo del núcleo vital socio-familiar comporta la quiebra de los vínculos y, con estos, la ausencia parcial o completa de aquellas “estructuras dadoras de sentido” (Castel, 1997:350). Al no estar en armonía con su entorno afectivo, el sujeto pierde su propia auto-identificación personal, se vuelve un individuo “desviado” del sistema normalizador. En nuestro ámbito socio-cultural, este tipo de sistemas dimensiona la individualidad del sujeto como un elemento de auto-dependencia que no necesita de estos vínculos. Pero no siempre es así: sobre todo cuando fallan ciertos resortes que sustentan dicha auto-dependencia. Es cuando comprobamos que el paradigma individualista responde a una mecánica disgregadora en lo relacional, salvaje en lo competitivo. Los vínculos familiares y grupales, las redes y las relaciones sociales siguen siendo necesarios en la vida. La existencia de proyectos a través de los cuales las interacciones adquieran sentido cobra una relevancia que va más allá de las políticas sociales centradas en lo asistencial. La profundidad de una realidad tan compleja como el sinhogarismo contiene una dimensión



estructural que la hace poliédrica. De ello, la necesidad de una intervención en lo social que tenga en cuenta las diversidades contextuales de cada persona, grupo o comunidad.

Como se puede apreciar en el mapa siguiente, en la ciudad de Sevilla, la mayoría de los servicios destinados a personas sin hogar están concentrados en un territorio geográfico delimitado que circunscribe un itinerario fijo en el que el sujeto va de un servicio a otro dependiendo de las necesidades que tenga. De este modo, si bien puede alegarse que la cercanía entre unos y otros agiliza la prestación de estos servicios, también comporta una demarcación territorial que restringe las relaciones e interacciones en base a encuentros con personas con las mismas circunstancias y los mismos problemas. En el caso de que los recursos básicos sean escasos (número de plazas para alojamiento, comedores, listas de espera para atención e información, etc.) estas relaciones se ven abocadas a una competencia por acceder a los bienes. En estas circunstancias, uno de los efectos más inmediatos es que el sujeto no disponga de un espacio cómodo y apacible donde poder establecerse en la intimidad o con los demás. Como ya se apuntó, una de las características de los espacios residenciales, mayoritariamente centros de acogida, albergues o centros de baja exigencia, es la temporalidad. El demandante tiene un límite de permanencia, con lo cual, tarde o temprano se verá empujado, nuevamente, a tener que vagar por el itinerario indicado. Incluso, puede que tenga que pernoctar o residir en la calle, generándose un empeoramiento de la situación.

Gráfico 3.



Mapa de la zona principal de recursos para personas sin hogar en la ciudad de Sevilla. Google Maps y Elías Soriano.

La estadística es siempre interesante para conocer el alcance porcentual de este tipo de fenómenos y aunque los datos cuantitativos no sean de una competencia principal en este estudio, el detalle de la dificultad que suele haber en la cuantificación de las personas sin hogar es un hecho que nos proporciona un nuevo elemento acerca de la complejidad del fenómeno. Según el recuento realizado por el Ayuntamiento de Sevilla, en abril de 2017 había alrededor de 444 personas sin techo en la ciudad.<sup>16</sup> Sin embargo, esta cifra es valorada insuficiente por las ONG que trabajan directamente con el colectivo, tales como Asociación Pro Derechos Humanos (APDH) o Médicos del Mundo, que datan la cifra en más de 1.000 personas.<sup>17</sup>

En Sevilla, los recursos con los que se cuentan para la atención de estas personas son de diferente tipología. A nivel público, los servicios sociales concentran la atención en el Centro de Orientación e Información Social (COIS) que se “configura como la Puerta de Entrada a la Red de Atención”<sup>18</sup> y que está formado por trabajadores sociales y educadores. El COIS tiene la función de derivar a los usuarios a los diferentes Centros de Acogida y demás servicios, y de este depende la Unidad Municipal de Intervención en Emergencias Sociales y Personas en situación de Exclusión Social y sin Hogar (UMIES) que atiende a personas en situación de calle. A su vez, esta Unidad comprende un Centro de Acogida Municipal y un Centro de Noche de Alta Tolerancia. Según la información disponible en el portal del Ayuntamiento de Sevilla, el Centro de Acogida (CAM) es “un equipamiento residencial no permanente destinado a facilitar acogimiento de carácter temporal a personas o familias en situación de riesgo o exclusión social, así como a personas sin hogar con la finalidad de reducir el daño por vivir en la calle, promover la normalización e incorporación social o paliar los daños provocados por una situación sobrevenida en caso de una situación de emergencia social”.<sup>19</sup> Cuenta con 185 plazas, de las cuales 165 son para pernoctar y 20 para Centros de Día. En cuanto al Centro de Noche de Alta Tolerancia cuenta con 40 plazas para pernoctar, duchas, comedor y atención social. Aunque de titularidad municipal, el

---

16 Público, Noticia de 04/12/2017 21:29 Actualizado: 05/12/2017 16:17. [www.publico.es/sociedad/techo-situacion-limite-hogar-ciudad-sevilla.html](http://www.publico.es/sociedad/techo-situacion-limite-hogar-ciudad-sevilla.html)

17 APDH. Informe “La calle no es un techo” <https://www.apdha.org/tag/personas-sin-hogar/>

18 <https://www.grupo5.net/.../unidad-municipal-de-emergencias-sociales-y-exclusion-soc>

19 <http://www.sevilla.org/servicios/servicios-sociales/centros-de-servicios-sociales/centro-acogida-cam>



UMIES está gestionado por una empresa privada. Además de estos dispositivos, la ciudad dispone de un segundo Centro de Acogida, “Miguel de Mañara”, gestionado por la Asociación Familia Vicenciana que cuenta con 40 plazas. Otros recursos pertenecientes al tercer sector cuentan con diferentes cartas de servicios: comedores sociales (Hijas de la Caridad, Plataforma de Voluntariado Social), centros de día, servicios de café (Convento de Santa Isabel), acompañamiento (ONG Solidarios), etc.<sup>20</sup>

De manera generalizada, la accesibilidad a los recursos sigue una distribución según los diferentes servicios y espacios dentro de una territorialidad circunscrita a un itinerario marcado por las necesidades, como hemos apreciado en el mapa anterior. La mayoría de los servicios que brindan estos Centros giran en torno a una demanda generalizada que suele derivar en prácticas colectivas, es decir, en función a un nivel de demanda que excede a la oferta. Por tanto, estas prácticas no siguen una lógica emancipadora centrada en los colectivos como agentes de un proceso de cambio desde métodos de participación y desarrollo de capacidades, sino que giran en torno a las prestaciones sociales como fuente de unos servicios predeterminados según las características y finalidades de cada centro. Por ejemplo, como se ha señalado antes, hay centros que ofrecen un almuerzo, otros un espacio donde poder estar en horarios matinales, otros que ofrecen alojamiento. Todos ellos pueden contar con servicios paralelos como, por ejemplo, información, orientación laboral, asistencia psicológica, actividades de ocio y tiempo libre, etc.

Respecto a los profesionales de estos Centros, los perfiles rondan en torno a las disciplinas del trabajo social, educación social y psicología. Existe la figura del monitor o monitora, sobre todo en el CAM, como una figura ambigua que, desde mi punto de vista, asume de manera mistificada tareas educativas con otras de control y asistencia. En cuanto a la figura del trabajador social, se puede afirmar que tiene una presencia regular. En todos los servicios está presente, incluso, en algunos como el COIS, que depende de los Servicios Sociales del Ayuntamiento de la ciudad, de manera mayoritaria. En algunas entrevistas informales que pude realizar a algunas profesionales, estas describen la tipología de las funciones en torno a dos áreas: información acerca de los servicios y recursos disponibles en la ciudad, y orientación sociolaboral (también dirigidas a la información sobre los recursos).

---

<sup>20</sup> [www.solidarios.org.es/](http://www.solidarios.org.es/)

Un aspecto relevante es la procedencia de las entidades que trabajan, de manera directa, con la población. Principalmente, estas se reúnen bajo el paraguas del tercer sector, algunas tienen carácter religioso, otras aconfesionales y con un talante más activista, incluso algunas son de naturaleza privada. La mayoría reciben financiación de las administraciones públicas, con lo que están obligadas a la oferta de una serie de bienes tasados por prescripciones administrativas. En este sentido, Cabrera señala que

“la escasez crónica de recursos y los criterios de adjudicación y administración de los mismos fomentan, de hecho, la dependencia de las asociaciones respecto de las instituciones financiadoras, y debilitan en la práctica la capacidad crítica y de interlocución de los agentes sociales frente a la Administración, con lo que muy difícilmente pueden llevar a cabo una tarea de defensa y *lobbying* a favor de sus clientes, frente a los poderes públicos, labor que sería muy necesario realizar cada vez que se vulneran derechos en materia de salud, vivienda, educación, elecciones, etcétera” (2002:100).

Me cuestiono si la “dependencia” que menciona Cabrera no es un factor decisivo de la “fidelidad” de las asociaciones en la asunción de un modelo determinado de servicios donde no haya cabida para patrones fuera de la asistencia como eje vertebrador. Si esto fuese así, entraríamos en una estructura circular y cerrada, en un sistema de dependencia de las asociaciones con respecto a las administraciones públicas y de los usuarios con respecto a las asociaciones. De este modo, es posible sospechar que el clientelismo atraviese culturalmente un sistema que es afín en su constitución y su estructura. En el mejor de los casos, algunos de estos centros y servicios se atienen a una metodología estructurada en función de objetivos concretos. En otros, la metodología está condicionada por las circunstancias de las entidades, según las posibilidades económicas y presupuestarias. En el primero de estos casos, hay modelos como el *enfoque en escalera (continuum of care)* basado en la progresión de etapas que el usuario debe seguir para alcanzar el objetivo último: una vivienda. Según el informe de 2013 de la *Red de Lucha Contra la Pobreza y la Exclusión Social* (EAPN) “para los defensores del enfoque Continuum of Care, una intervención temprana en vivienda conllevaría el retorno al sinhogarismo, ya que los usuarios son vistos como incapaces de hacer frente a una vivienda autónoma” (14). De lo que podemos deducir que hay un prejuicio de antemano que pronostica la incapacidad de estas personas a ser autónomos. Además, se reincide en dejar de lado estrategias de reivindicación por el derecho a una vivienda

como así recoge la *Declaración Universal de Derechos Humanos* (EAPN, 2013)<sup>21</sup>. El asistencialismo, pues, puede estar disfrazado de buenas intenciones y certezas dominantes cuando está dirigido desde posturas prepotentes, como es el caso de este tipo de enfoques. No dudo que este sea asumido desde una profesionalidad, unos principios y una metodología loables, sin embargo, me hace dudar del nivel de participación ostentado por los usuarios en calidad de ciudadanos con capacidades y autonomía.

Haciendo una pausa, antes de proseguir, me detengo en el visionado de un film documental titulado *L'Abri (El Refugio)* de Fernando Malgar (2014)<sup>22</sup>. El documental está basado en un centro de acogida nocturno para personas sin hogar de la ciudad de Lausana (Suiza) en el que se aprecia el constante movimiento de entradas y salidas de personas de diferentes nacionalidades cuyo elemento común es que no tienen donde alojarse del frío del invierno. En algunas escenas concretas podemos apreciar las posibles relaciones perversas que se concitan a través de esa dependencia circular entre unos y otros, entre las políticas de la municipalidad y las normas de funcionamiento del centro de acogida, entre los profesionales y los usuarios. A lo largo del documental se ven reflejadas situaciones y acontecimientos generados en el sinhogarismo como consecuencia del desempleo y la falta de un techo. Uno de los conflictos principales que recoge el documental procede de las relaciones contractuales implantadas entre profesionales y usuarios. En las mismas se produce una interacción coercitiva, física y simbólicamente; pero, fundamentalmente, operativa desde una sistematización institucional como mecanismo de control bajo el paraguas de la exclusión, la dominación y la estigmatización. El mecanismo generado en *L'Abri* por procesos institucionales sistémicos o procesos sociales institucionalizados, según la terminología de Young (2000), tiene como táctica ese trajín que es la derivación de un despacho a otro, de un trámite a otro, para ofrecer como único recurso un alojamiento temporal que se reduce a pernoctar por unas dos o, a lo sumo, quince noches.

El ejemplo de *L'Abri* no es lejano a la metodología institucional llevada a cabo en nuestros contextos próximos y tampoco a sus efectos. El alto número de plazas de algunas de estas instituciones, añadido a la tipología de personas con necesidades heterogéneas y a la escasa incorporación de técnicos especializados (Cabrera, 2002), con una sustancial

---

21 <https://www.eapn.es/>

22 Climage y Melgar, F. (2014). *L'Abri*. Suiza. <http://youtu.be/-3NA09ghICE>

diferencia numérica de ratio entre estos y los usuarios, genera efectos nocivos para el desarrollo de un modelo de intervención diferente. Para los usuarios, todo esto ocasiona una “importante pérdida de intimidad, de la que se quejan, y una seria masificación (cuando no hacinamiento) que se manifiesta en una intervención despersonalizada” (Cabrera, 2002:94). Del lado de los profesionales, hay una escasa o nula disponibilidad de tiempo, objetivos y recursos técnicos especializados y creativos, entre otros.

En este plano, la figura de profesionales como los trabajadores sociales, suele quedar delimitada para un cometido de atención primaria. No puede abarcar otro tipo de acciones donde sean factibles la promoción de las capacidades, el acompañamiento hacia el empoderamiento o la creación de espacios para un trabajo colectivo hacia la emancipación. El panorama consiguiente es que el profesional suele estar en un *status quo* donde no es posible “la existencia de proyectos a través de los cuales las interacciones adquieran sentido” (Castel, 1997:350). En este estado de cosas, el ejercicio y cumplimiento de los derechos humanos suelen ser afrontados desde la abstracción, cuando no desde la pasividad. La ausencia de un análisis crítico es una de las cuestiones fundamentales que merman la capacidad de transformación. Sin embargo, la realidad es que sigue habiendo vulneración de derechos en el contexto próximo de nuestras acciones cotidianas, sean estas profesionales o personales.

En la ciudad de Sevilla existen personas sin oportunidades reales de acceso a una vivienda digna. La cuestión de la dignidad, como ya hice referencia en el capítulo primero, es valor inescindible de lo humano.

“El mantenimiento de la dignidad aumenta la autovaloración y motivación para salir de la situación de estar sin hogar[...] El tomar como eje de todas la intervenciones con PSH la dignidad personal obliga, no sólo al imprescindible respeto a la persona, sino al fomento de la propia dignidad personal como elemento rehabilitador” (Cabrera, 2002:184).

De ahí que, cuando hablamos de dignidad, lo hagamos desde esta cualidad, inserta en una praxis liberadora. Por esto mismo, referenciar los derechos humanos es hacerlo desde la dignidad como entidad ontológica de aquellos. Pero, como ya señalaron algunos de los autores que hemos citado (entre otros, Herrera, 2008; Gallardo, 2009), los derechos humanos se construyen, son realidades tangibles según los contextos y las prácticas.

De lo anterior se deduce que la intervención social con personas sin hogar está basada en un modelo asistencial centralizado en la institucionalización como eje vertebrador de distribución de bienes de tipo básico (Cabrera, 2002). La confinación de usuarios lleva asociada una atención generalizada en base a prácticas colectivas que apenas si deja espacios para el tratamiento en otras áreas del desarrollo humano. En relación a este tipo de *prácticas colectivas* en el marco de lo institucional, llevadas a cabo durante el surgimiento de la cuestión social, Castel las inscribió dentro de una planificación que se hizo “necesaria para el funcionamiento de la maquinaria social” (1997:92). Si bien Castel sitúa esta dinámica en el contexto de la acción social con población indigente de principios del siglo XX, hay aspectos que pueden semejarse a algunos protocolos de atención que se ofrecen en los centros de acogida actuales, sobre todo en cuanto al tipo de control social que estos ejercen. Un control que, en el caso de los centros residenciales, viene establecido en las normas y reglas de funcionamiento de estas instituciones.

Para Cabrera, “las normas de conducta que rigen el funcionamiento de los centros tienden a primar los aspectos de control y seguridad, frente a los criterios de participación, autonomía y responsabilidad de los usuarios o clientes” (2002:100). La colectividad entendida desde esta lógica normativa se convierte en una especie de distribución de cuerpos anónimos, en una especie de espacio donde la finalidad es “ordenación de una multiplicidad caótica de ubicación, que asigna a cada individuo su lugar y su rango” (Ibáñez, 2003:60), pero no su poder de emancipación. Aquí, los pensamientos y las acciones están vacíos de pretensión activadora, de cualquier conato de libertad expresiva y creativa. Interesa que cada persona contenga su expresión (opinión), no interesa que se desarrollen las identidades, ni las individuales ni las grupales, pues pudieran contravenir los protocolos establecidos que garantizan la estabilidad y el orden social. Objetivos como el empoderamiento son cuestiones que quedan en la lejanía de las posibilidades y voluntades en la intervención institucionalizada, no solo en España, como así señala Anderson, para quien “the empowerment of homelessness service users remains underdeveloped in Europe” (2010:54).<sup>23</sup>

---

23 “El empoderamiento de los usuarios de los servicios de personas sin hogar sigue estando subdesarrollado en Europa”. Traducción propia.

### *Modelos mixtos de intervención social con personas sin hogar.*

Paralelamente al modelo asistencial de la intervención social con personas sin hogar, hay otras experiencias que están en la búsqueda de un empoderamiento por medios alternativos. Cito dos ejemplos que considero demostrativos de un planteamiento diferente al enfoque de una intervención centrada en prácticas institucionales, que hacen propuestas que pueden ser afines al trabajo social crítico y en los que se tiene presente la dignidad como un principio incuestionable. El primero es *housing first*, modelo que nació de una organización estadounidense “Pathways to Housing” en 1992 creado por el psicólogo Sam Tsemberis y que lleva implantándose en Europa y España desde hace una década. En España, el enfoque *housing first* está siendo llevado a cabo desde 2014 por la Fundación RAIS, a través del proyecto “Hábitat”. El creador de este modelo se basa en: “provide housing first, and then combine that housing with supportive services and treatment services”<sup>24</sup> (Tsemberis, 2010:4). El acceso a la vivienda como punto de partida y no de llegada (Guía Housing First Europa, 2016)<sup>25</sup>, es un elemento básico como derecho pero, también, como tratamiento de un problema que es desnaturalizado de la vertiente institucional/ asistencialista.

La finalidad está en la *integración social* a través de tres niveles de actuación centrados en el apoyo social, la integración comunitaria y la integración económica. Estos niveles vienen recogidos en la “Guía Housing First Europa” publicada por organizaciones como FEANTSA y la Fundación RAIS, en 2016:

- “*Apoyo social*, que se compone de la percepción de la persona de ser valorada por otras personas, llamado apoyo emocional; la ayuda para comprender y manejarse en la vida, llamada apoyo informacional; la compañía social (pasar tiempo con otras personas) y el apoyo instrumental práctico.
- *Integración comunitaria*, que es compleja de definir con precisión, pero que habitualmente se refiere a las relaciones mutuamente beneficiosas entre las personas usuarias de los servicios Housing First y su vecindario. En un sentido más amplio, la integración comunitaria también se refiere a la no estigmatización de las personas sin hogar por parte de su comunidad. Housing First puede ayudar a las personas a adaptarse a sus nuevos roles comunitarios, por ejemplo, a ser un buen vecino/a.

---

24 “proporcionar vivienda primero, y luego combinar esa vivienda con servicios de apoyo y servicios de tratamiento”. Traducción propia.

25 <https://housingfirsteurope.eu/assets/files/2016/11/Gui%CC%81a-Housing-First-Europa.pdf>

- *Integración económica*, que puede significar empleo remunerado, pero también la realización de actividades productivas o gratificantes, y que pueden ir desde la participación en actividades artísticas a la educación formal e informal, la formación y la búsqueda de empleo” (22).

En la Guía quedan recogidos los principios de este modelo en los que se aprecian afinidades con la propuesta de la reivindicación de derechos humanos. Ya se ha citado el derecho a la vivienda como preferencia. La flexibilidad en el apoyo, el respeto a las circunstancias particulares de cada individuo, así como la elección y control de cada persona en su proceso de reinserción, son algunos de los criterios que hacen pensar en la importancia de la participación como un elemento vertebrador hacia la emancipación de personas sin hogar desde esta perspectiva. Si bien, tanto los principios fundamentales como la finalidad y la metodología de esta propuesta son recibidas como una alternativa de futuro distinta a modelos tradicionales como el *continuum of care* o a la institucionalización como eje de una intervención asistencialista, no podemos obviar la importancia que tienen iniciativas de este tipo que posibilitan mecanismos de reivindicación socio-política y cultural desde la participación activa de los protagonistas.

La visibilidad del sinhogarismo como historia de los despojados de derechos, de los sometidos por la dominación hegemónica, no puede quedar relegada a un plano único de reivindicación de derechos como la vivienda, este debe estar incluido en un proceso integral que compete otros ámbitos de reivindicación, como medidas de empleo estables o como la renta básica universal (Cassas y Raventós, 2017), así como del establecimiento de redes de relaciones donde las personas puedan recuperar la condición de ciudadanía. De hecho, el problema de la vivienda no se arregla fácilmente con el acceso a la misma sin más. Podemos caer y hacer caer a las personas en una verdad a medias. La situación del parque inmobiliario de ciudades como Sevilla, sigue estando aún sometida al mercado inmobiliario de la oferta y la demanda dentro de un sistema regido por la competencia y la plusvalía. Otra cuestión son las políticas sociales y urbanísticas que cada gobierno pueda llevar a cabo de manera alternativa en la adquisición y disponibilidad de viviendas sociales y régimen de alquiler de economía social. Como apunta Baptista “It would be important to address the mismatch between the scope of the problem, the ‘wished-for’ solutions and the feasibility of implementation. (2016:105)<sup>26</sup>

---

26 “Sería importante abordar el desajuste entre el alcance del problema, las soluciones “deseadas” y la viabilidad de la implementación”. Traducción propia.



La segunda experiencia tal vez no forme parte de un programa tan ambicioso como el anterior, pero lleva a cabo una iniciativa centrada en la participación como espacio de recuperación social y cultural en sociedades urbanas con un alto índice de discriminación y des-empoderamiento como el que sufren muchas personas sin hogar. Se trata de *Compagnons de la nuit*<sup>27</sup>, asociación parisina que, tras un “trabajo nocturno de escucha y presencia en las calles del barrio latino que se prolongó durante siete años”, (Cabrera, 2002:60) decide abrir en la década de los años 90 un espacio denominado *La Moquette*. En la sencilla página web de esta organización podemos leer que alrededor de una actividad cualquiera hay un espacio “où le «vivre ensemble» est possible, hors des échanges marchands ou des demandes de prestations”<sup>28</sup>.

La cualidad de la *convivencia* como una excusa para la participación puede parecer simple, que no alberga una finalidad suficientemente potente para la emancipación de personas sin hogar. Sin embargo, la sencillez aparente de lo convivencial puede llevarnos a un debate acerca de la importancia de las relaciones e interacciones como elemento de comunicación y, por tanto, de conocimiento, que es central para la superación de los estereotipos y prejuicios como antesala de la estigmatización. En *La Moquette* no hay dispensarios de prestaciones al uso como en otros centros: no se dan comidas, alojamiento, ropa, orientación laboral, etc., se ofrecen actividades en las que cada persona, sin distinción de ningún tipo, puede aportar e intercambiar lo que desee: una opinión, su experiencia, un poema o una receta de cocina. Es decir, de poder intercambiar aquello que sabemos o creemos desde un espacio en igualdad, donde no hay saberes por encima de otros, donde no hay unos que dicen y otros que asumen. Poner en esencia la capacidad del participante por delante de su condición adscrita según las etiquetas propias de un sistema que lo divide todo en función de los dominios de unos frente a otros, es dotar de calidad humana la intervención. Con respecto a esto, la gente de *compagnons de la nuit* se interroga y nos espetan:

“Le plus important et certainement le plus dur, est de comprendre que l’exclusion est avant tout dans nos têtes. Les étiquettes sont terribles ! Qu’est ce qu’un “sans domicile”, un “sans travail”, un “sans famille”? Pourquoi définir les gens par ce qu’ils n’ont pas?”<sup>29</sup>

---

27 [www.compagnonsdelanuit.com](http://www.compagnonsdelanuit.com)

28 “donde la “convivencia” es posible, fuera de intercambios o solicitudes de prestaciones”

29 “Lo más importante y ciertamente lo más difícil es entender que la exclusión está por encima de todo en nuestras cabezas. ¡Las etiquetas son terribles! ¿Qué es un “sin hogar”, un “desempleado”, una personas “sin familia”? ¿Por qué definir a las personas por lo que no tienen?”. Traducción propia.



En la programación de las actividades del mes de julio de 2018, mostrada en la web de la entidad, se puede leer que hay organizado un “atelier d’écriture” (taller de escritura). Desde una aproximación cercana a los efectos del sinhogarismo, en lo tocante a la estigmatización (soledad, incomprensiones, miedos, etc.), podemos imaginar qué puede suponer para una persona estigmatizada poder participar en un taller de escritura. Tal vez la angustia de no tener un cobijo estable resulte de una estimación tan elevada que este tipo de actividades resulten frívolas. Pero, observándolo desde el planteamiento de las relaciones sociales, lograr narrar (contar y contarnos) puede abrir puertas hacia la recuperación de una identidad sin la cual no es posible la dignidad, menos aún el empoderamiento.

En el apartado correspondiente a los diferentes modelos de intervención en lo social a nivel internacional con personas sin hogar recogido en la obra del sociólogo Pedro Cabrera (2002) y, específicamente en referencia a este modelo que nos concierne, hay una frase del coordinador de *La Moquette* que, aludiendo a los objetivos del proyecto, puntualiza: “la finalidad no es organizar mejor la miseria de la gente, es más bien reconciliarles con el mundo de los trabajadores sociales para que puedan utilizar mejor los dispositivos sociales existentes”. Aprovecho esta frase porque me parece inquietante y abre un interrogante con vigencia de futuro desde la presencia del trabajo social en acciones con personas sin hogar: ¿es cómplice el trabajo social en la organización de la miseria? En la frase de este coordinador se vislumbra la necesidad de una reconciliación con los trabajadores sociales, ¿precisamente con estos profesionales y no con otros? Sé que extraer estas ideas con objeto de hacer tales preguntas es una táctica para plantear una vez más, de manera interesada, el papel y la presencia de nuestra disciplina y profesión en estos espacios donde siguen en peligro los derechos humanos como categoría fundamentada en la dignidad de los seres humanos. Por ello, para cerrar este apartado, vuelvo a traer la entidad del trabajo social crítico como posibilitador de estrategias de cambio.

Frente al modelo asistencial, basado en *procesos institucionales sistemáticos*, las opciones del trabajo social de enfoque reformista (Healy, 2001), es decir, como estrategia dentro del sistema, surgen de un modelo de resistencia que prioriza

“the needs of potential service users (rather than on organisational goals of potential service providers) and that they should contribute to supporting pathways out of homelessness (rather than merely making homelessness more bearable)”<sup>30</sup> (Anderson, 2010:44).

---

30 “las necesidades de los potenciales usuarios del servicio (en lugar de los objetivos organizacionales de los posibles proveedores de servicios) y que deben contribuir a respaldar las vías para salir de la falta de vivienda (en lugar de hacer que la falta de vivienda sea simplemente más soportable)”. Traducción propia.

Tarea nada sencilla, como ya indiqué en el primer capítulo, que conlleva compromisos que es necesario recapitular. El más relevante está en la articulación de mecanismos de interacción y relaciones con los usuarios que posibiliten una mayor comprensión y responsabilidad en el principio ético de la emancipación del trabajo social con este tipo de colectivos. Una articulación que puede asentarse en el *enfoque activista del análisis del poder* (Healy, 2010), que consiste en una primera fase de auto-concienciación por parte de los profesionales de las causas y efectos del poder establecido entre unos y otros bajo el sistema institucional como prácticas sociales positivistas según un orden jerárquico pre-establecido y en la que el trabajo social está inmerso de manera frecuente.

A partir de aquí se hace factible el reconocimiento y revalorización de los conocimientos de los participantes, desde una *epistemología del punto de vista* que toma las experiencias de los sujetos como “fuente de construcción de conocimientos y de activismo” (Healy, 2001:45) o como detalla Ruíz en alusión a “Freire y a la integración del conocimiento mediante procesos colectivos” (2005:119). Un activismo que no está fundado en una teórica crítica epistémica exclusiva ni excluyente, que se basa en saberes y sujetos diversos y heterogéneos, sobre todo, de aquellos que han sufrido la opresión y la vulneración de derechos y en los que “los fundamentos de derechos humanos deben buscarse entonces en testimonios y esto quiere decir en experiencias sociales históricamente situadas” (Gallardo, 2009:65). Y, en un plano superior, “transferir las destrezas y los conocimientos del modo más eficiente posible y salir de las vidas de los usuarios del servicio” (Middleman y Goldberg como se cita en Healy, 2001:51). La descripción de este proyecto situado en el contexto del sinhogarismo, pero adaptable (en función a acuerdos, consensos, etc. con los participantes) a otros ámbitos donde hay opresiones y dominaciones, traza una de las finalidades más preclaras del trabajo social crítico-emancipador.

La cualidad humana del trabajo social como estrategia de liberación es esta: la producción de espacios y tiempos desde las historias de los oprimidos, como las personas sin hogar. Es un proceso de producción circular, no lineal. Y es inclusivo, compete al desarrollo de la humanidad, es decir, también a los profesionales como seres humanos en la búsqueda de un mundo más habitable, justo y digno. Gallardo nos remite a una búsqueda colectiva desde una humanización en la que

“la humanidad debe ser producida, o autoproducida, y, como tal, se constituye como un proceso abierto. Por el momento, la especie biológica humana existe (aunque tam-

bién es un proceso, no algo fijo), pero la especie cultural humana, o humanidad, no existe sino como proceso de búsqueda y de autoproducción. Las formas sociales modernas, con su énfasis en el carácter antropológico del trabajo, su proclamación de la autonomía de las conciencias, su rechazo a las instituciones autoritarias, su Estado de derecho (que supone la participación ciudadana y la soberanía desde intereses particulares discutidos y articulados como proyecto colectivo o comunitario) y derechos humanos, entre otros factores, es un momentos de este proceso de búsqueda y de autoproducción. Pero, no es el momento de realización universal, sin más, de derechos humanos ni de humanidad. Es un momento que ofrece posibilidades y que también las niega y declara imposibles o las prohíbe (2009:43).

La contradicción que supone el fenómeno del sinhogarismo en sociedades democráticas, en las que se incluye la condición de ciudadanía, verifica la injerencia del trabajo social crítico. Este, como ya he planteado, puede planearse en los dos niveles de intervención descritos en el primer capítulo: desde lo institucional o desde los espacios alternativos a este. En cuanto al primero, lo institucional, encarnado físicamente en centros de acogida, centros de día, de baja exigencia o alta tolerancia, es el más recurrido para muchas personas que, ante la perspectiva de verse en la calle, acuden a estos recursos. Sin embargo, el ámbito de lo institucional como dispositivo de apoyo en el sinhogarismo exhorta a continuar con la reflexión acerca de temas como la desafiliación, la estigmatización, las identidades deterioradas y, en suma, la vulneración sistemática de derechos humanos.

Encaminándome hacia una praxis emancipadora desde la idea de *autoproducción* urdida por Gallardo, y antes de llegar a la Metodología de la Investigación en el próximo capítulo, considero fundamental en el siguiente subapartado exponer cómo el teatro y la intervención social ha sido conceptualizado en un espacio común como es el teatro aplicado. Ha habido y hay, paralelamente, otras corrientes bajo otros calificativos de esta unidad interdisciplinaria; escojo esta por su carácter más actual, sobre todo en el ámbito académico anglosajón. Sin embargo, antes de adentrarme en este espacio, considero que es central que defienda la interdisciplinariedad del arte y las ciencias desde una episteme que se relacionan en antecedentes histórico de relevancia.

### **3.3.1. Modelo de trabajo social con personas sin hogar desde la creatividad**

En este apartado, trazo las posibilidades del teatro como modelo del trabajo social a partir de sus tres niveles de intervención: individual o de caso, grupal y comunitario. Antes, creo necesario ultimar el marco teórico fundamentando la coherencia entre dos conjuntos

de inevitable asociación como son las ciencias y las artes y cómo estas han servido para el surgimiento de movimientos contemporáneos como el *teatro aplicado* (Prendergast y Saxton, 2016) y la *creación colectiva teatral*, este último como motivo particular de esta tesis y cuya epistemología ya he detallado. Así mismo, es una manera de demostrar como estos movimientos sirven de hipótesis del teatro como instrumento de lucha por la dignidad de los oprimidos.

Precisamente, la aparición de estos modelos como instrumentos de la intervención en lo social forman parte de una episteme que arranca de un enfoque interdisciplinario. El nacimiento del teatro moderno coincide con el apogeo de algunas de las ramas de las ciencias sociales (Szondi, 2011). La relación entre arte y ciencias sociales ha ido definiéndose a través de los diferentes intercambios que llevan realizándose desde fines del siglo XIX. No obstante, esta no ha estado exenta de discusiones acerca de la idoneidad de tal correspondencia. Antes de continuar, creo oportuno citar tres visiones diferentes de tres autores acerca de las analogías u oposiciones entre ambos campos. Para Herrera, hay una desconexión entre arte y ciencia en cuanto a que ambos irrumpen en la realidad social desde dos modelos diferentes:

“La ciencia *analiza*, rompe lo real para conocer las partes. El arte *realiza*, nos relaciona con nosotros mismos y con el mundo siempre en función de la presencia real del otro y de lo otro. La ciencia establece una “autoridad”, un meta-nivel que potencia la aparición de mediadores, de “representantes” de la verdad. El arte permite el múltiple comentario, la dúctil y plural interpretación, la variedad de lecturas y recepciones. (2008:162)

Por su parte, Valcuende diserta sobre el asunto añadiendo una pequeña diferenciación que se centra, cualitativamente, en el proceso y el producto que ambos campos llevan a cabo:

“la Ciencia requiere de rigor, pero también de imaginación e intuición, elementos que la aproximan al arte. Así sucede en el momento primigenio de la creación, que posteriormente deberá ser corroborado. Pero a partir de este primer toman dos caminos si no contrapuestos por lo menos paralelos. El Arte intenta recrear la realidad; la Ciencia, aproximarse a la misma, penetrar en las distintas aristas que la conforman. Esta forma de traducir el mundo requiere de metodologías y técnicas específicas, que deben desarrollarse con la máxima rigurosidad (que no es lo mismo que objetividad). Dicho de otra forma en el Arte lo fundamental es el resultado final (sin quitar importancia al método), en la Ciencia tan importante es el producto final como la forma en que se ha llegado al mismo, con el fin de desvelar la trayectoria del camino, la forma en que se recorrió, los condicionantes que tuvimos durante la marcha (contextos sociales y personales) y las razones que nos llevaron a un destino y no a otro” (2006:138).

En consonancia con estos autores, introduzco algunos aspectos que son fundamentales para la justificación interdisciplinaria del teatro y el trabajo social como disciplina de las ciencias sociales. Herrera y Valcuende establecen una distinción que considero válida pero que, ahondando en el tema, requiere de algún matiz. La disciplina artística consta de un proceso que es cardinal, no casual ni parcial, es integral en cuanto a la consecución del producto u obra de arte. Más aún, en la mayoría de las ocasiones el error o la virtud de la obra artística como producto es completamente proporcional al proceso de producción, al método utilizado y a cómo se ha llevado a cabo el mismo. Como metodología de la intervención social, el teatro consta de un proceso que, en ocasiones, es un producto en sí mismo, pues, durante la realización se obtienen resultados éticos y estéticos de igual valor que el obtenido en el resultado final. Del mismo modo, el arte no sólo es realización, también es análisis y lo hace tanto en el resultado como en el proceso. Como veremos en la creación colectiva teatral, el análisis de los contenidos temáticos es un momento crucial sin el cual, a veces, no hay paso hacia la realización creativa. Pero, además, toda obra teatral que sea crítica tiene que servir de análisis como producto dentro de una dialéctica que es continua en el producto, en la representación y después de la misma. Por ello, la calidad medida cualitativamente en ambos campos de desarrollo está en la simbiosis inescindible que se dan entre proceso y producto. Más aún cuando estoy refiriéndome a un modelo de desarrollo artístico y de investigación aplicada centrado en la participación activa que va a la búsqueda de un horizonte de emancipación.

El tercer autor que traigo a colación es Ernesto Sabato (1977) y su idea acerca del antagonismo entre arte y ciencia. El pensamiento de este autor parte de sus propias experiencias en uno y otro campo. De un lado, Sabato comenzó siendo un físico relevante con un futuro prometedor en el ámbito científico internacional, en los inicios del siglo XX participó en el auge de la física nuclear. Del otro, fue un novelista y ensayista de una reconocida creatividad, con obras de enorme relevancia en la literatura mundial. La tesis sostenida por el maestro argentino en esta materia se basó en la reprobación de la cosificación de la humanidad a la que se estaba llegando a mediados del siglo XX. Para Sabato, “el arte, de todas las actividades del espíritu humano, es la única que permite no sólo la experiencia de esta crisis total del siglo XX, sino tal vez la única posibilidad de salvación del hombre”<sup>31</sup>. Al nivel del

---

31 Entrevista a Ernesto Sabato. Programa “A Fondo” (RTVE, 1977). <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-ernesto-sabato/991743/> (minutos, del 44-49).

estudio de esta tesis, la fundamentación del arte como agente de transformación y emancipación de los oprimidos gira en torno a esta idea de Sabato, en la cual la intervención en lo social, el trabajo social, forma parte del proceso hacia este objetivo.

Aunque “los postes fronterizos entre el arte y las ciencias no estén siempre en el mismo sitio” (Brecht, 2010:226) estos han coincidido, en muchas ocasiones, en la tarea crítica de cuestionar las condiciones de un sistema que aboca, cada vez más, a una mayor separación entre egocentrismo y cooperativismo, entre humanidad y deshumanización. Estos intercambios se producen de manera natural a partir de los intereses recíprocos que cada campo ha mostrado. En el lado del teatro moderno ya he citado ejemplos notorios de esta búsqueda. En la otra parte, fue el surgimiento de las ciencias modernas, fundamentalmente la sociología, la psicología y la antropología lo que provocó un mayor interés por las artes.

Como ya desarrollé en el primer capítulo, en el caso específico del trabajo social, la figura de Addams supone un hito singular del uso de las artes dentro de la disciplina. Esta autora, activista feminista-pacifista, postulaba con esta pregunta la importancia del arte como objeto de conocimiento: “¿No presenta cada drama genuino nuestras relaciones con los demás y con el mundo en el que nos encontramos de una manera en que puede fortalecernos al final del día?” (2014:416). Desde mi punto de vista, lo que pretendía cuestionar era el papel del teatro, la pintura o la música como medios de ensayo y comprensión de los modos relacionales entre los seres humanos. La mencionada fundación de la *Hull House* en 1890 como casa de acogida y centro comunitario donde se asistía a familias y personas empobrecidas tenía como característica la programación de actividades culturales en las cuales se incluían bailes y canciones de los países originarios de los usuarios.

Para ella, el desarrollo de las artes en las actividades del centro social estuvo centrado en una metodología interdisciplinaria en la que el arte era un medio de observación, intercambio y, por medio de estos, de conocimiento. Addams concibió que, para la profesional de Hull House, la realización de un taller de pintura o de teatro eran medios de desarrollo de lo que, posteriormente, se denominarían capacidades. Lo afirmó cuando escribió: “tras la enfermedad, la indigencia y un sentimiento de culpabilidad, no hay nada tan nocivo para la salud y para la vida misma como la falta de una forma apropiada de expresión de las facultades activas” (Addams, 2013:81). Estas facultades están centradas en la acción misma de los participantes. Es un punto de partida y de llegada: es un proceso en el cual

cada participante desarrolla su creatividad, pero, paralelamente, es una forma de establecer un espacio de interacción en el cual, de manera inteligente, la profesional está entrando en un proceso de conocimiento sobre la realidad de los sujetos y los grupos por medio de esta actividad. Frente al *caso* y su estudio a partir de la *visita domiciliaria* como forma directiva de la intervención, Addams antepuso la participación de los usuarios como una forma más horizontal.

El uso de lo cultural como elemento distintivo y específico en el trabajo social grupal y comunitario lo facilitó Addams en la constante presencia de talleres de teatro, de artesanía o de pintura que se organizaron como recurso pedagógico y comunicacional dirigido a personas y grupos. En el *Hull House* se llegaron a crear escuelas de música, compañías teatrales y galerías de arte con la participación de las personas acogidas ofreciendo una primera experiencia en la que se trataba de manera conjunta arte y trabajo social. En el área del teatro, hay que puntualizar que se llegó a organizar un grupo de teatro de mujeres (Narbona y Ozieblo, 2005:140) como una experiencia seminal y de jóvenes, considerando que este arte podía volver “a ocupar su legítimo lugar en la comunidad” (Addams, 2014:420). Por todo esto, se puede afirmar que en el trabajo social, Addams fue la primera que aprovechó la creatividad dentro de una metodología relacional entre trabajo social y cultura proyectado hacia procesos de dignidad de las personas.

Si bien, la configuración del arte dramático como *imitación* de la sociedad fue una constante de la historia de la humanidad desde la antigua Grecia (Dewey, 2008), es a partir de la modernidad cuando el teatro pasa de ser un objeto de consumo sin más a *agente* activo en los procesos socio-políticos. Este tipo de *trans-teatralidad*, es decir, de sobrepasar los propios límites de lo espectacular, tiene referencia directa con la *función social del arte* ya descrita. Frente al teatro concebido como un producto más de consumo, manufacturado exclusivamente por los profesionales, el teatro adquiere valor de uso con la participación de otro tipo de artistas, aquellos que forman parte de diferentes comunidades y colectivos: obreros, campesinos, estudiantes, etc. Mujeres y hombres que, bajo el amateurismo y una *pedagogía popular crítica* (Gramsci, 2007; Freire, 1997) están desarrollando un tipo de *agencia* donde entran en juego interacciones, experiencias y capacidades.

De manera directa, o indirectamente, hitos como el de Addams han sido el germen de enfoques contemporáneos como la creación colectiva teatral o el applied theatre. Como



muestra, en el caso del *applied theatre*, aúna proyectos y procesos que parten de la idea fundamental del teatro como instrumento de desarrollo personal, grupal y comunitario, tanto en la dimensión educativa como terapéutica, antropológica, política, social, etc. En uno de los libros seminales sobre el tema, *Applied theatre: International case studies and challenges for practice* de Prendergast y Saxton, sus autoras describen dicho enfoque como una serie de prácticas teatrales alternativas,

“have historically been labeled with a number of diverse terms, such as grassroots theatre, social theatre, political theatre, radical theatre and many others variations, but over the course of the last decade, “applied theatre”, is the term that has emerged as the umbrella with all of these prior terms and practices are embraced” (2009:7)<sup>32</sup>.

Por esto, *applied theatre* hace mención a un movimiento en el que se encuentran diversos proyectos socio-educativos y de desarrollo humano desde la intervención del teatro como instrumento metodológico, aspecto este que ratifica la relevancia de la interdisciplinariedad entre ciencias sociales y arte, como ya hiciera Addams en Hull House. Uno de los aspectos de la empleabilidad del *applied theatre* como modalidad de la intervención en lo social es la diversificación de actividades en función a la pluralidad de destinatarios al que van dirigidas: comunitario, educacional, prisiones, salud, etc. Otro aspecto importante es la internacionalización de este movimiento, que se encuentra en expansión. Tanto en países occidentales (Prendergast, & Saxton, 2009) como en otros del continente africano (Okuto & Smith, 2017) y Asia (Wang, Lin, Tan y otros, 2017) se están llevando a cabo proyectos con grupos y comunidades bajo esta etiqueta.

Hay que considerar dos elementos sustanciales del *applied theatre* que tienen que ver con la constitución teórica-práctica y el desarrollo del mismo. De un lado, la trayectoria de este movimiento es corta, tiene una historia reciente (desde finales de los años 90 del siglo XX). Esto reclama la necesidad de proliferación de estudios con los que analizar, medir y comparar los resultados que se obtienen, así como los impactos producidos en los destinatarios de la intervención (Omasta, Snyder-Young, 2014). La mezcla de perspectivas originarias de áreas provenientes de las ciencias y las artes requiere la comprobación

---

32 Estas prácticas han sido históricamente etiquetadas con un número de términos diversos: teatro popular, teatro social, teatro comunitario, teatro político, teatro radical y muchas otras variedades. A lo largo de la última década *applied theatre* es el término sugerido como un paraguas que abarca todos estos estas prácticas citadas con anterioridad. Traducción propia.



de cómo afectan estos proyectos a las vidas de las personas y los grupos sociales. La pregunta es si estamos ante un modelo que asume como un rasgo positivo la participación activa de los participantes o, por el contrario, si esta es una nueva fórmula asociada a una acción socio-cultural directiva. No obstante, hay que precisar que la relevancia del movimiento *applied theatre* queda reflejada en las ediciones de revistas científicas como es el caso de *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* y de referencias bibliográficas cuyos autores están siendo señalados en este apartado. Es ineludible que el carácter académico de estos estudios contribuye a la calidad y el rigor de las aportaciones que estas experiencias y proyectos tienen en el campo de la investigación y la intervención social.

En el estado español, el *teatro aplicado* es “un campo todavía en desarrollo” (Motos, Ferrandis, 2015:14) que acoge una heterogénea gama de experiencias realizadas en proyectos, grupos formales e informales, cursos de formación, etc., y cuyo nexo común es el uso del teatro como material de proceso y/o producción socio-cultural y artístico. Al igual que en el contexto internacional, estas experiencias son comunes e, incluso, complementarias a otras corrientes que se están llevando a cabo en la actualidad, tales como el *artivismo* (Delgado, 2014), el teatro como *método de la acción social en estrategias de resistencia* (Muñoz y Cordero, 2017), etc., que mantienen algunas afinidades con el teatro aplicado. Así mismo, no se puede obviar que, en nuestro país, en materia de aplicación de metodologías basadas en el teatro, existen unos antecedentes de especial reseña. Es preciso citar la *animación teatral* como una rama específica de la animación sociocultural (Carides y Vieites, 2006). El movimiento de la animación teatral tuvo una especial significación en el campo educativo, así como en el de la educación popular, el teatro comunitario, teatro de aficionado o de base, etc. Para Ventosa, una de las finalidades de la animación teatral es la *democracia cultural* y, para ello, el teatro no es “un fin en sí mismo, como hecho artístico...sino un medio para conseguir un desarrollo socio-cultural en una determinada comunidad humana” (1990:14). La tarea de una praxis democrática a través de la práctica cultural del teatro tiene una justificación esencial en contextos de vulnerabilidad y socialmente deprimidos. Es aquí donde se entronca el trabajo social con base en los derechos humanos, el trabajo social crítico basado en una praxis alternativa, es decir, en la apropiación material de derechos como objeto crítico por parte de los protagonistas, así como en la *agencia* de procesos activos que generen alternativas estratégicas desde el empoderamiento y el desarrollo de las capacidades creativas.

Por otra parte, uno de los aspectos positivos de la aparición del teatro aplicado en España ha sido la iniciativa de cursos académicos programados en diferentes instituciones universitarias. En la modalidad de máster, en el *Institut del Teatre* en Barcelona y la *Universitat de València*. En la modalidad de curso de especialización en la *Universitat Pablo de Olavide de Sevilla*. Es preciso aclarar que en el ámbito académico de la formación universitaria hubo dos cursos que fueron precursores en este tipo de especialidad, son los casos de los cursos de *Teatro Social e Intervención Socioeducativa* ofertados por la *Fundación Pere Tarrés* en Barcelona y, más concretamente en la *Universitat Pablo de Olavide* (entre los años 2008 y 2014).

Pero, volviendo a la importancia de la creatividad en el trabajo social auspiciado por Addams, como modelo alternativo en contextos de exclusión y opresión, el teatro es un instrumento que contempla, de manera integral, los tres niveles de intervención característicos en la disciplina: individual, grupal y comunitario. Individualmente, a través de la expresión de las experiencias vividas por cada persona como ente diverso y complejo. El teatro aporta al trabajo social herramientas renovadoras, donde la comunicación puede alcanzar un conocimiento adicional. Un conocimiento que se produce a partir del intercambio entre usuario y profesional establecido no sólo por pautas propias de las ciencias, sino que quedan abiertas a la creatividad y el imaginario adscritos a la corporalidad como medio de conocimiento, al cuerpo como pensamiento que ya apuntara Adorno en *Dialéctica Negativa* (2005). Las posibilidades de desenmascaramiento de los estereotipos y los prejuicios que están en la base de algunos de los procesos de estigmatización en la persona sin hogar puede albergar un trabajo tendente hacia la autopercepción y la auto-identificación como mecanismos de toma de conciencia y de cambio personal.

En lo grupal, el teatro como instrumento alternativo del trabajo social (por ejemplo con personas sin hogar) permite el análisis de los modos relacionales establecidos entre estructuras y grupos dentro del contexto socio-histórico donde se sitúan estos. De cómo configuran nuestros modos de vida (cooperativo vs. competitivo, colectivo vs. individualista, igualitario vs. dominante, pacífico vs. violento, dialéctico vs autoritario...), así como las consecuencias que se extrae de esta conexión en la vida cotidiana. De este modo, se pueden ensayar otros modelos posibles de relaciones e interacciones que permitan capacitarnos hacia una convivencia más equilibrada. Estos ensayos se producen desde las imágenes comunes encontradas entre los miembros del grupo a través de una

memoria colectiva donde se signan sucesos y sentimientos vividos. La escenificación de estos acontecimientos suponen un espacio en el que se señalan momentos reales en los que hay vulneración de derechos, situaciones donde se provoca la opresión. Así mismo, las escenas pueden convertirse en ensayos donde probar otros tipos de reacciones a la ignominia y la estigmatización.

Los niveles precedentes, repercuten en lo comunitario en la facilitación del *encuentro* desde el teatro como espacio de representación en el que se relatan historias que pueden servir de reconocimiento social. Encuentros que, por otra parte, no se suelen llevar a cabo entre grupos sociales que están separados por componentes socioeconómicos y culturales, como es el caso del sinhogarismo. Como vimos, en el sinhogarismo hay una demarcación territorial donde los sujetos están sometidos en base a las necesidades y no desde las oportunidades. La particularidad del teatro como medio de narración de quienes sufren la vulneración de derechos, por lo general de quienes están in-visibilizados, proyecta la posibilidad de re-significación de una historia que no es integral, sino que ha sido fragmentada por los intereses de la hegemonía. De este modo, el teatro permite reconstituir en lo comunitario procesos sociales a través de la representación teatral escenificada por personas sin hogar, produciéndose un debate acerca de fenómenos que trascienden en la comunidad.

La *agencia* en el teatro consiste en un constructo teórico-práctico donde entran en juego no sólo conceptos y técnicas, también es un proceso encaminado hacia la materialización de dignidad y emancipación. El teatro permite esta *agencia* porque supone una experiencia en un tiempo-espacio concreto donde se ensayan modos relacionales contrapuestos a los impuestos por un sistema social basado en la exclusión y la opresión. Así mismo, se vale de una tentativa de comprensión de los roles asignados por la sociedad dentro de un sistema que es excluyente. Desde esta dimensión participativa, el teatro crítico toma una posición activa teniendo en cuenta los contextos socio-históricos y políticos de todos los seres humanos, incluidos los oprimidos. La tesis del teatro como práctica cultural colectiva tiene su base ideológica y estética (Dewey, 2008) en esta participación, dentro de un proceso de intercambio y construcción de saberes a partir de las experiencias inclusivas. A continuación, en el capítulo quinto, detallo la metodológica de la investigación de esta tesis como espacio de adecuación de una parte fundamental de las ideas proyectadas en el marco teórico.

“Es una metodología que me ayuda a ver la realidad desde otro lado y me permite comprender mejor a las personas porque desde la recepción no es posible, por la distancia que hay establecida y porque ellos no se abren a nosotros” (Marina, profesional de un Centro de Acogida en referencia a su participación en el Taller de Teatro).

“Lo que hacemos en el grupo supone asumir una disciplina en mi vida pues tengo que llevar a cabo una serie de técnicas y esto me aporta un quehacer en la vida” (J.L., “Memorias de un sueño”).

## 4. Metodología de investigación

### Introducción

El presente capítulo presenta la metodología que he llevado a cabo durante la investigación. Si bien explicar cómo se ha llevado a cabo la recogida de información es una parte indispensable, no es menos imprescindible fundamentar la metodología que he desarrollado en la ejecución operativa de este proceso. Tanto la práctica como la teoría requieren, desde mi punto de vista, de una fundamentación que las hagan coherentes en el conjunto integral de este estudio. Por ello, en este capítulo, presento algunos conceptos que debo definir para una comprensión exhaustiva.

Antes de comenzar con los apartados principales que comportan este capítulo, puntualizaré algunas consideraciones que me llevan a justificar por qué elijo un modelo metodológico determinado. Se trata de opciones tanto profesionales como de otra índole que, como investigador, estimo son las más idóneas en este proceso de investigación aplicada. Si bien el proceso de metodología aplicada está centrado en el trabajo de campo específico que aquí describo, no puedo separarme de las experiencias previas que he tenido en esta materia y que me han servido para construir algunos de los contenidos tratados en la tesis. El carácter de aplicabilidad es un elemento insoslayable que es necesario dirimir. Por tal motivo, esta metodología, en el conjunto de la investigación, debe tener una cohesión de signo ético. Una ética centrada en la participación activa de los sujetos de la investigación como así se ha justificado en el primer capítulo. Y de una ética que parte de mi trayectoria personal en la que he realizado tareas relacionadas con el teatro como metodología de la acción social.

Por ello, he de constatar que la selección de las técnicas como elemento central de la metodología pretendió mantener un sentido de hilazón, de coherencia y complementariedad. Como tal, concebí el trabajo de campo como una oportunidad de desarrollar una praxis donde pudiera conjugar conceptos teóricos con las técnicas escogidas. Esta tentativa de praxis estuvo marcada por el devenir de la propia investigación. No me refiero a un devenir casual, improvisado. Sino consecuente con el proceso de trabajo donde se comparten espacios de análisis de la investigación con otros de intervención. La investigación que aquí se expone partió de una concepción aplicada. Una aplicación que revirtió en un

tipo de acción concreta en el que los participantes eran el centro de los acontecimientos durante el trabajo de campo. En el caso de esta investigación, centrada y contextualizada en grupos de personas que están viviendo situaciones de opresión y estigmas, la cuestión de la aplicabilidad fue un asunto de especial trascendencia.

La centralidad de las técnicas expuestas en este capítulo respondió, de manera intencionada, a una práctica que centraba su acción en la palabra y la acción de los actores y actrices-personas. Debo explicar el significado del concepto *actor* o *actriz-persona* y su fundamentación metodológica. Es un concepto que parte de la idea de Grotowski sobre las conexiones entre lo humano y el arte desde las experiencias y dentro del proceso creativo donde el autor polaco prioriza su interés en el artista precisamente por su componente humano (2009:73). Esta idea abre paso a un trabajo centrado en el cuidado del proceso y en el desarrollo de las capacidades de los participantes como seres humanos dignos de ser artistas: *actores y actrices-personas*. Porque la centralidad humanista de la práctica cultural del teatro consiste en un proceso que cuida y desarrolla tanto los aspectos creativos-artísticos del artista como los aspectos personales y sociales del ser humano.

Por otra parte, la metodología de la investigación aplicada plantea como posibilidad el descubrimiento de nuevas claves que pueden ser de relevancia para la praxis del trabajo social y los derechos humanos. Este fue un motivo de interés en la aplicación del teatro como tentativa de metodología de investigación. El principio de complementariedad entre los mundos del arte y las ciencias sociales desembocó en la hipótesis acerca de la correspondencia entre técnicas que provenían de campos dispares. A su vez, esto me llevaba a formular la idoneidad de esta correspondencia como puente entre la acción y la investigación, entre el trabajo social y los derechos humanos. En este sentido, considero que la reciprocidad entre técnicas podía construirse con una nueva mirada en la que transferir elementos de revisión y re-conceptualización desde una perspectiva innovadora. Esto no estuvo exento de contrariedades pues el proceso no fue lineal, tuvo una dimensión holística y, a veces, discontinua, con etapas de enorme dificultad operativa. Ya anuncié que la propia investigación se impregnó de la circunstancialidad del contexto. Un contexto marcado por algunos momentos de inestabilidad.

En la primera parte de este capítulo (4.1) realizo una descripción detallada de la planificación del trabajo de campo de esta investigación. La planificación como tal está expuesta a una serie de condicionantes que forman parte del desarrollo final. Más aún en un

entorno como el institucional donde coexisten elementos que no pueden ser controlados por el investigador. Hago referencia a hechos imprevistos que modificaron la propuesta prevista. En este sentido, durante el trabajo de campo se mezclaron momentos de estabilidad con otros de incertidumbre, a la previsión apriorística de una programación confeccionada desde la calma del estudio calculado sobrevinieron imprevistos y cambios de última hora. La investigación supuso un trasiego donde interactuaron diferentes componentes: humanos, materiales, estructurales, espacio-temporales, etc.

Por otra parte, en este apartado se incluyen detalles relacionados con las instituciones o espacios donde realicé el trabajo de campo, que fueron tres: dos de los Centros de Acogida más importantes de la ciudad de Sevilla y el espacio del grupo Teatro de la Inclusión. Este último supuso una referencia independiente de las dos anteriores pues se trataba de un proyecto singular, no vinculado a ninguna entidad o institución. Si hago una descripción detallada de este proyecto fue porque, como grupo ya constituido, contemplaba unas características especiales que merecían ser señaladas. Por último, dentro de este apartado pasaré a la descripción de los y las participantes de los tres grupos, haciendo mención a aspectos generales.

En el siguiente apartado (4.2) detallo las técnicas empleadas en el trabajo de campo. Las técnicas han sido el eje vertebrador de la metodología, tanto en cuanto hubo una organización programada según los espacios de trabajo y en función de la idoneidad de estas en el desarrollo de las sesiones. La selección de las técnicas ha sido resultado de un estudio previo en el que cada una tenía una funcionalidad específica dentro del organigrama metodológico general. Esta selección ha partido de las dos áreas de aplicación: la intervención social y el teatro o la pedagogía teatral.

A todo esto, muestro un esquema de creación colectiva teatral aplicado a la intervención social/trabajo social con objeto de mostrar la utilidad del mismo para la recogida de discursos y expresiones artísticas en las personas sin hogar. La visualización de esta metodología es necesaria para comprender la relevancia que tiene la creación colectiva teatral como espacio y proceso donde se incorpora una práctica centrada en la hipótesis de este estudio.

Finalmente, realizo una transcripción de las diversas fases y técnicas desempeñadas en el trabajo de campo, con la tentativa de defender una praxis que se deriva de una herme-

néutica cuyo modelo epistemológico es interdisciplinario y asume perspectivas divergentes pero afines a los objetivos y la fundamentación presentada en este trabajo. Por ello, esta praxis se fundamenta en la acción. Una acción descrita por medio de actividades y dinámicas que han tenido un eje central en la expresión y la comunicación de los sujetos. Con todo, trataré de validar la importancia que tiene una metodología específica aplicada a los presupuestos teóricos expuestos y, de manera concreta, dentro de la acción social en la materialización de los derechos humanos.

#### **4.1. Consideraciones acerca de la metodología de investigación**

La correspondencia entre las técnicas de las ciencias sociales y el teatro como metodología de intervención social participativa desde los derechos humanos viene confrontándose en mi práctica profesional desde tiempo antes de dedicarme a la investigación. Tuvieron que pasar años para que la misma se materializara sustancialmente. Anteriormente, el trabajo realizado como monitor teatral, animador sociocultural o tallerista consistió en un transitar desde la diversión al compromiso, desde la curiosidad a la vocación. Por entonces, la conjetura de una metodología del arte como instrumento de cualquier tipo estuvo lejos de ser una realidad tangible. El *teatro y la animación sociocultural* (González, 1987; Ventosa, 1990) eran materias afines de las que tuve constancia y pude desarrollar a finales de los años 80 del siglo pasado tras la formación como animador sociocultural en la extinta Escuela Pública de Animación Sociocultural (EPASA). Otra cosa era la afinidad del trabajo social y el teatro. De esto no tuve constancia hasta que leí los trabajos de Jane Addams sobre *Hull House*, con bastante posterioridad. Empero, tenía la intuición de que el vasto campo del teatro contemplaba un paisaje lleno de posibilidades. Intuición que fue tomando cuerpo progresivamente.

En lo que respecta a mi trayectoria como actor, durante los años comprendidos entre 1984 y 1987 y, posteriormente, en un segundo ciclo, desde 1993 al 1996 fui alternando algunos trabajos como actor amateur y profesional en diferentes grupos teatrales. Luego, tras cursar y finalizar la diplomatura de trabajo social pude desempeñar labores propias como trabajador social en varios contextos e instituciones. Tanto la experiencia actoral contraída en el teatro como el trabajo social fueron constituyendo un espacio común. Un espacio que se fue concretando en diversas experiencias obtenidas a lo largo de varios años y que, en lo referente al interés de esta tesis, tienen como punto de partida el año



1994. Este año fue el principio de un trayecto que llega hasta la actualidad y que ha estado cargado de diferentes proyectos y programas dirigidos a grupos humanos con los que pude ir configurando una incipiente aplicación del teatro como instrumento metodológico. Tanto los conocimientos en el plano actoral como los obtenidos como alumno en la EPASA y en la diplomatura de trabajo social fueron sentando las bases en estos comienzos.

Estas circunstancias han ido desarrollando un sustrato que forma parte inescindible de la investigación final que aquí describo. Por ende, los conocimientos adquiridos en el ámbito de lo social, con sus errores y aciertos, han servido de orientación para algunos de los descubrimientos de esta investigación, bien reforzando algunas de las hipótesis propuestas o desencadenando contradicciones durante el trabajo de campo. Esta aclaración puede tener una importancia relativa para el estudio, sin embargo, es de especial relevancia para el investigador pues ha marcado un itinerario que no empieza (ni termina) en el trabajo de campo de la tesis. Es un continuo que está inserto en un marco ético desde la acción profesional y que tiene como fundamento la aplicación del teatro como medio de desarrollo humano y, más aún, en su aplicación concreta en contextos de exclusión. Por tanto, no se trata de una presentación curricular, a modo de demostración interesada. Se trata de integrar en el tiempo unas experiencias que están integradas de manera indirecta en el proceso de la investigación.

De manera específica, estas referencias tuvieron y siguen teniendo como nexo común la implementación del teatro como una metodología central en la intervención en lo social y en el trabajo social. En algunos casos, los talleres partieron del teatro como eje central, en otros, el programa partía de la animación sociocultural o el trabajo social desde perspectivas como lo grupal y lo comunitario. Progresivamente, en cada uno de estos proyectos, el elemento teatral en su variable técnica fue alcanzando protagonismo a través del diseño y la práctica por medio de dinámicas donde se alternaron creatividad e intervención social. Así mismo el matiz participativo de una metodología basada en la comunicación como centralidad fue configurando una manera de enfocar la participación desde los cuerpos y las palabras de los usuarios y usuarias.

A partir de este enfoque participativo, decidí que la investigación aplicada tenía que ser un ámbito donde poner en práctica los derechos humanos como horizonte metodológico. No podemos obviar que la metodología es un espacio de aplicación en el que se fundamentan perspectivas teóricas, por ello, se requiere de la comprobación fehaciente de los

parámetros científicos. Sin embargo, aprecio que estas teorías pueden quedar en un limbo del que no hay constancia de su practicidad si no son corroboradas con los sujetos. Por esto mismo, se hace necesario que un modelo de acción social participativa valide los derechos desde la propia participación de los integrantes. Por ejemplo, la propia noción sociológica de personas sin hogar fue un tema de debate y reconfiguración sobre los significados a partir de los significantes, en este caso, las personas víctimas del sinhogarismo. La complejidad vino en cómo crear espacios de participación donde las personas sin hogar expresen, discutan y actúen a partir de los conflictos que les competen: dignidad, sinhogarismo, violación de los derechos... y rescatar sus voces y experiencias como parte del conocimiento empírico sobre el tema. Esto es, sin duda, el sentido de esta investigación.

Una de las principales cuestiones a solventar, dentro de esta opción metodológica, fue lograr la confianza entre investigador e investigado, asunto que considero primordial en las investigaciones aplicadas basadas en propuestas de intervención social participativa. En nuestro caso, la confianza ha sido una tarea adicional, presente, en el devenir del trabajo de campo desde el inicio. Lograr la confianza con las personas sin hogar no fue, en mi caso, la mayor dificultad. Los mayores obstáculos surgieron de la desconfianza por parte de los responsables de las instituciones con respecto al tipo de metodología que yo llevaba programada y en las sospechas de que no fueran acordes con las prácticas instituidas en los CA. Como vimos en el anterior capítulo a través de autores como Castel (1997), Young (2000) o Cabrera (2002) ciertas prácticas institucionalizadas proceden de modelos tradicionales que están insertos en la cultura, en una manera concreta de percibir y actuar frente a la otredad (Healy, 2001). Modelos de intervención hegemónicos donde no se establecen mecanismos de mediación, intercambios e interacciones con los sujetos, que no tienen en cuenta ciertos patrones de respeto mutuo y reciprocidad y que, en suma, dificultan (por no decir anulan) cualquier propuesta seria de trabajar los derechos humanos.

El enfoque crítico, como vimos, dejaba en evidencia aquellos modelos y prácticas donde el respeto por la dignidad humana no está garantizado. Sin esta garantía de mínimos no es posible avanzar hacia la conquista de otros espacios posibles de democratización. En contextos donde hay relaciones de exclusión, opresión, discriminaciones, como las que sufren las personas sin hogar, se requiere de un mayor esfuerzo en la creación de oportunidades hacia un cambio material. Por tal razón, apelo a la importancia de utilizar el potencial de la práctica cultural del teatro como metodología de investigación que

fomenta el protagonismo de los sujetos participantes. La connotación aportada en esta opción metodológica ha tratado de establecer una idea del teatro como arte resultante de una producción más que un producto, de un proceso más que de una obra acabada. Otra cuestión fue que, además, a través de la producción, se obtuviera un producto. Así mismo, el teatro es cultura, a través del arte se transmiten normas, hábitos, valores, etc., forma parte del sistema de transmisión social y cultural en un contexto socio-histórico determinado. En su dimensión pedagógica y artística, como sustancia y como forma, el teatro puede ser un medio de comunicación de los sistemas sociales y políticos convirtiéndolo en una propuesta metodológica interesante para acercarnos a los discursos y experiencias de las personas sin hogar.

#### **4.1.1. Descripción del proceso: organización y programación del trabajo de campo**

La ubicación espacial y simbólica para la ejecución del trabajo de campo partió de una predilección que tiene que ver con mi experiencia profesional como educador/ trabajador social en la ciudad de Sevilla, lo que marcó, sin duda, mi interés por el campo de las personas sin hogar. Al origen profesional descrito anteriormente le faltó añadir un intervalo de tiempo en el que trabajé como educador social (habilitado), primero y, con posterioridad, en calidad de director del Centro de Acogida Municipal de Sevilla (CAM) dirigido a personas sin hogar. Aquellos 4 años de experiencia profesional repercutieron de manera decisiva en mi trayectoria futura como agente social, tanto en el campo del trabajo social como en el plano educativo. Como se verá más adelante, esta repercusión tuvo una consecuencia directa en la aplicación del teatro como estrategia de trabajo.

En efecto, una vez finalizada mi labor como director de este Centro de Acogida Municipal (en adelante CAM), y tras algunos años de distanciamiento, tuve la oportunidad de un nuevo acercamiento a una realidad social que me había proporcionado mucha experiencia técnica y humana. Esta vez no sería desde el campo del trabajo social o la educación social, sino desde un marco diferente. En enero de 2007, la dirección del CAM me propuso la iniciativa de diseñar y realizar un “taller de entrenamiento en habilidades sociales y tratamiento de conflictos” con un grupo de 15 acogidos internos (6 mujeres y 9 hombres). Con total libertad, contando con el apoyo de la dirección y el equipo técnico, pude aplicar algunos conocimientos, diferentes a los realizados en la época de educador y director del CAM. Una de las características del taller fue la selección de diferentes

técnicas de la pedagogía teatral destinadas al uso de la comunicación individual y grupal, así como al tratamiento de conflictos interpersonales y sociales.

Desde un planteamiento experimental, pero con el mínimo de tiempo necesario (9 meses), fui proponiendo una serie de ejercicios que tenían como objetivo la desinhibición de cada participante y el afianzamiento del grupo desde la confianza y el desarrollo de la expresividad corporal y verbal. Desde lo lúdico y la creatividad, los asistentes fueron entrando, gradualmente, en una dinámica de comunicación e interacción de la que surgieron imágenes y comentarios llenos de significados. La metodología teatral estuvo basada en *teatro del oprimido* de Augusto Boal. Como ya expuse anteriormente, Boal fue un dramaturgo, director y pedagogo teatral que creó esta metodología desde una teorización procedente de la *pedagogía del oprimido* de Paulo Freire (Motos y Baraúna, 2009), así como de la práctica procedente de sus experiencias en calidad de pedagogo teatral en comunidades latinoamericanas. En el taller, la cualidad de esta metodología tuvo su impronta en cuanto permitió un nivel de expresividad incipiente a través del juego. Adecuándola a un nivel básico de procedimiento para la ejecución del mismo<sup>33</sup>, se planteó al grupo la libre expresividad de aquellos temas que fueron surgiendo en cada sesión.

Paralelamente a este tipo de ejercicios, fueron necesarias otras técnicas dirigidas a extraer información acerca de la situación de los sujetos participantes. Las entrevistas ejercieron una enorme importancia a medida que la confianza aumentaba entre el facilitador y los participantes. En ellas formulé preguntas abiertas como una manera de no delimitar los contenidos que cada sujeto prefirió emitir; además, resultó ser una estrategia para no tensionar al entrevistado con cuestiones incómodas o que resultaran críticas en lo personal. Poco a poco, las entrevistas se convirtieron en historias de vida, en un paso posterior, sobre todo con sujetos concretos que quisieron (o necesitaron) profundizar en sucesos del pasado. La natural adecuación de técnicas procedentes del ámbito teatral con las de la acción social fueron auspiciando la comprobación de que la interdisciplinariedad entre ambos campos tenía fuerza y coherencia. Esto marcó un punto de partida en la presente investigación.

---

33 En importante que se tenga en cuenta que, a lo largo de este estudio, cuando me refiero a los participantes, lo estoy haciendo respecto a personas que no tuvieron experiencias con el teatro, ni en su dimensión práctica ni, en la mayoría, en calidad de espectadores.

Si bien, en proyectos anteriores y con otros colectivos, este descubrimiento fue convirtiéndose en una intuición, la puesta en marcha de un taller de estas características comportaba riesgos y dudas. La pasividad y animadversión a la participación que se suele atribuir a las personas sin hogar fue uno de estos riesgos. Sin embargo, las reacciones de los participantes fueron refutando esta idea. Los efectos paulatinos del taller se reflejaron en el grado progresivo de participación de los sujetos, así como en la calidad de la misma. A medio plazo, el equipo técnico del CAM comprobó cómo los internos e internas que participaron en el taller, que habían presentado problemas de comunicación y auto-identificación, empezaban a mostrar valoraciones más positivas acerca de sí mismos. La última fase del taller consistió en la producción de un ejercicio que llegó a convertirse en una *performance*. *Performance* en el sentido de “una experiencia de lo real [...] La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público...” (Lehman, 2013:237) cuyo acto es realizado en un espacio y tiempo concreto y que por su acción concreta y directa tiene una carga de autenticidad. La *performance*, que llevaba por título “Escenas cotidianas”, simbolizaba acciones concretas y directas de la vida de las personas sin hogar en la ciudad de Sevilla y fue representada dentro del programa de las *Jornadas de Servicios Sociales Municipales* promovidas por el *Ayuntamiento de Sevilla* en octubre de 2007.<sup>34</sup>

En el plano profesional, y en el que me encuentro actualmente como investigador, el trabajo realizado durante aquellos nueve meses me facilitaron un conocimiento más profundo de las personas sin hogar. Un conocimiento que, durante mi proceso anterior, no había conseguido alcanzar, entre otras razones, porque la estructura delimitada y conformada por lo institucional apenas si permitía otras percepciones. A partir de este taller, la idea de proyectar una investigación con personas sin hogar se tornó más reveladora. La calidad del trabajo que pudimos conseguir tuvo tanta importancia que, una vez finalizado, algunos de los participantes me plantearon la posibilidad de formar un grupo de teatro amateur. Esto originó el nacimiento de “Teatro de la Inclusión”, proyecto de formación y desarrollo de un grupo de teatro social con personas sin hogar que tuvo su fundación en noviembre de 2007 y que continúa en activo. Fue de esta manera como se afianzó un modelo de acción socio-cultural desde la práctica del teatro dirigida por y con personas sin hogar. Por ende, se inició así un espacio donde investigar, con detenimiento y con un

---

34 Al tratarse de unas jornadas de servicios sociales la audiencia estuvo compuesta en su mayoría por profesionales (trabajadores sociales) que vieron como un grupo de personas sin hogar eran capaces de subir a un escenario y crear una acción artística.

grupo implicado y comprometido, las posibilidades del teatro como medio transformativo en contextos de exclusión.

Tras la experiencia del “taller de entrenamiento en habilidades sociales y tratamiento de conflictos” y la configuración del grupo “Teatro de la Inclusión” decidí adquirir más conocimientos acerca de dos ámbitos que entendí podían ser complementarios dentro del proceso que quería seguir en adelante y con la idea puesta en la realización futura de esta tesis. Fue así como llevé a cabo el Máster de “Derechos Humanos, Desarrollo e Interculturalidad” de la *Universidad Internacional de Andalucía* y la *Universidad Pablo de Olavide* durante los años 2012-2013 y el Máster en “Ciencias Sociales e Intervención Social” de la *Universidad Pablo de Olavide* durante el curso 2013-2014. Las maestrías en ambas áreas me proporcionaron métodos de análisis, así como las herramientas necesarias para adquirir más seguridad en el campo de aplicación del arte en el mundo de las ciencias sociales. Por otro lado, me sirvió de puente definitivo para iniciar la investigación que deseaba llevar a cabo por medio del programa de doctorando.

Estos años transcurridos dieron forma a la idea final de desarrollar la investigación desde las categorías de los derechos humanos, el trabajo social y el arte aplicado al sinhogarismo. Restaba la decisión sobre la ubicación espacial y humana. La elección de realizar parte importante del trabajo de campo en los dos centros de acogida para personas sin hogar más significativos de la ciudad era una cuestión que fue tomando cuerpo dada la importancia de estos espacios, más aún, porque el trabajo realizado hasta la fecha con personas sin hogar dentro de “Teatro de la Inclusión” fue determinante. La consideración de abarcar en lo posible tres espacios alternativos pero afines supuso un reto en los meses siguientes.

La planificación del trabajo de campo era una cuestión que consideré desde diferentes puntos de vista. En un inicio tracé un plan de investigación centrado en el trabajo realizado hasta la fecha con el grupo “Teatro de la Inclusión”, aprovechando los conocimientos aprehendidos en estos años de trayectoria. Sin embargo, aunque dicha opción resultaba de una enorme economía de tiempo y energías, creí necesario ampliar el campo de acción y contrastarlo con otros grupos dentro de la categoría del sinhogarismo. Fue así como proyecté volver a lo institucional como espacio de intervención. Entre otros motivos, porque lo institucional está presente de manera incondicional en la intervención social con personas sin hogar. Los centros de acogida son parte fundamental de la atención a este colectivo en el territorio de Sevilla. Hubo otros dos elementos que me indujeron a esta-

blecer un trabajo de campo en lo institucional: por una parte, la posibilidad de volver a un centro como el CAM y realizar el trabajo de campo me haría comprobar si había habido cambios en estos años; por otra, comprobar si el teatro, como estrategia de intervención alternativa, posibilitaba cambios en los sujetos, tal como estaba deduciendo del trabajo con el grupo “Teatro de la Inclusión”.

Por ello, con objeto de acometer el trabajo a partir de una primera aproximación al objeto de estudio, contacté con dos instituciones de enorme alcance y trayectoria en materia de sinhogarismo en la ciudad de Sevilla: el ya nombrado CAM y el Centro de Acogida *Miguel de Mañara*. El primero era de carácter público, aunque gestionado por una empresa privada, *Grupo 5*; el segundo era privado, gestionado por la *Asociación Familia Vicenciana*. La introducción de este segundo, *Centro Miguel de Mañara* (en adelante CMM), supuso la posibilidad de incluir un espacio institucional diferente al CAM y así tener mayor capacidad de análisis comparativo. Por último, me reuní con los miembros del grupo “Teatro de la Inclusión” para informales del proyecto de la investigación y para solicitarles consejo y apoyo en cuanto al establecimiento de los participantes como tercer grupo del trabajo de campo. La respuesta fue afirmativa. De este modo, se configuró un espacio triangular en la aplicación de la investigación: los dos Centros de Acogida y Teatro de la Inclusión.<sup>35</sup>

En cuanto a las instituciones, en cada una de ellas pude establecer reuniones informativas acerca del proyecto de investigación. Primero, con ambas áreas de dirección para la aprobación necesaria de cada institución. Una vez obtenido el visto bueno, me reuní con algunos de los técnicos de cada Centro de Acogida (en adelante CA) para hacer una presentación del proyecto con los objetivos fundamentales y la metodología a llevar a cabo. Las categorías profesionales de los CA estaban repartidas entre trabajadores sociales, educadores, monitores y un psicólogo por cada Centro. La información a los profesionales fue un asunto que consideré de suma importancia y delicadeza. Podían crearse ciertas suspicacias y extrañeza. La suspicacia podía venir precedida de la sensación de “intromisión” por mi parte. La extrañeza podía venir de la aplicación de una metodología lejana a la que ellos realizaban como profesionales. En el CAM, por ejemplo, me pidie-

---

35 He de aclarar que a veces incluyo a Teatro de la Inclusión como “espacio” porque consiste en un grupo de personas que comparten no solo un espacio físico, sino un espacio real donde se materializan acciones, ideas, donde confluyen interacciones y se llevan a cabo prácticas.



ron que redactara una carta de presentación para el equipo con objeto de informar a todos los profesionales de la finalidad y los objetivos de la actividad. Aunque la dirección del CMM no me lo pidió, aproveché dicha carta para así informar también al equipo de dicha institución. La carta era sencilla y en ella explicaba los motivos que me llevaban a realizar esta investigación, poniendo como ejemplo el *taller de habilidades sociales y tratamiento de conflictos* que pude realizar en el año 2007 en el CAM y que supuso un antecedente indicativo de esta propuesta (Anexo 1).

De manera resumida, en las reuniones informativas de los equipos técnicos de cada CA, se planteó la organización de un taller. No quise entrar en detalles exhaustivos acerca de las técnicas utilizadas, tampoco entrar en materia acerca de la metodología. De este modo, pretendí no crear expectativas o confusión sobre un trabajo de campo que aún no había empezado. Entre otras razones, porque anunciar un taller con una metodología basada en teatro podía dar a entender (tanto a los técnicos como a los internos) que las sesiones tenían un proceso y una finalidad determinadas. Y no se trataba de eso, al menos no de manera exclusiva o categórica. Por tanto, me limité a presentar el proyecto desde una idea conceptual que denominé *espacio de encuentro*.

Tras la presentación y aprobación definitiva del proyecto de investigación por las respectivas entidades, el paso siguiente fue la captación de los participantes. Teniendo en cuenta que quería organizar un taller en cada CA, analicé las opciones de sostenimiento y participación de los grupos. Esto era algo que me preocupaba en exceso pues, como se verá más adelante, las estancias y temporalidades de los internos en los CA estaban sujetas a una indeterminación basada en criterios diversos. Por parte de ambas directivas y, tras previa consulta, no hubo una solución clara al respecto. La sostenibilidad temporal de los participantes en los talleres no era segura y debí asumirlo o desistir en el intento. Una vez asumido, pasé a la captación de los participantes de los talleres. Para ello conté con la ayuda inestimable de un par de monitoras del CAM que estaban interesadas en el proyecto. En cuanto al CMM conté con la ayuda de la psicóloga.

Diseñé un cartel informativo anunciando el carácter y objetivos del taller en el que se indicaban las fechas de inicio. El cartel llevaba por título *Reunión Informativa del Taller de Expresión y Creatividad*. Con este título pretendí que el taller fuese concebido por las personas interesadas en un espacio abierto y sin restricciones. Aunque mi intención inicial era la de crear un *espacio de encuentro* para no disuadir a aquellos que podían sentir



animadversión o vergüenza por la categoría *teatro*, ambas instituciones me indicaron la necesidad de dar un nombre oficial a la convocatoria. Este fue el motivo de dicho título (Taller de Expresión y Creatividad).

Paralelamente, los técnicos de apoyo que he citado hicieron una labor imprescindible anunciando el inicio del proyecto directamente a los acogidos en la recepción o colocando afiches informativos en los tableros de anuncios, o bien por medio de algunas presentaciones realizadas en espacios de confluencia de los residentes (comedores, espacios de ocio comunes, como la sala de televisión, juegos de mesa, etc.). En el cartel y los afiches se explicitaba el carácter abierto del taller, “desde las necesidades y potencialidades expresivas de cada participante... donde el juego teatral y la diversión lúdica tendrán un lugar importante, siendo flexible a aquellas propuestas y necesidades de las personas que asistan”. Aunque la pretensión inicial fue la de incentivar la creatividad desde el teatro como recurso expresivo, no quería delimitar las posibilidades de participación desde categorías que podían ser adversas o contraproducentes. De hecho, en el texto se especificó que el taller no consistía fundamentalmente en “hacer teatro” o “montar una obra de teatro”, sino en aquello que el grupo y los participantes considerasen y necesitasen.” (Anexo 2).

No obstante a lo señalado con anterioridad, el diseño y programa del trabajo de campo tuvo como prioridad la posibilidad de impulsar espacios donde desarrollar talleres de teatro. De manera concreta, dentro del espacio denominado “Taller de Expresión y Creatividad” contemplé dos actividades específicas:

- Taller de Teatro, realizado en sesiones generales y nucleares dentro del espacio común en cada Centro de Acogida.
- Grupos de Discusión, a realizarse como una dinámica que fuese introductoria del taller de teatro o que sirviese de intermedio en espacios de indefinición. Esta técnica tenía la finalidad de convertirse en un espacio de opinión general sobre aspectos y contenidos planteados por mí o por los y las participantes.

Independientemente de este espacio, de manera aleatoria, programé visitas en las que tenía previsto llevar a cabo la observación participante y las entrevistas (microhistorias) con aquellos participantes que me lo permitieran.

Las dos primeras sesiones informativas se llevaron a cabo en las primeras dos semanas del mes de marzo de 2014. En el CAM asistieron 14 personas. En el CMM asistieron 23 personas. En ambas sesiones estuvieron los técnicos de apoyo, quienes, tras una breve introducción, me presentaron. La exposición que hice fue sencilla y sin pretensiones. Comencé por argumentar el motivo del título del taller. En la explicación quise transmitir el carácter participativo, de libre expresión, que tendrían las sesiones, a partir de las necesidades emocionales, expresivas y de comunicación de los y las asistentes. Como ya he anunciado, no pretendí delimitar la iniciativa desde una propuesta cerrada a través de una serie de dinámicas y actividades, exclusivamente planteadas por mí.

No obstante, en ambas presentaciones informé de las intenciones y objetivos de las actividades, dándole la mayor relevancia a aquellas propuestas que quisieran presentar, siempre con la condición de que los elementos prioritarios fueran la participación y la comunicación. Ahondando en esto, aunque supuse que, con anterioridad, los técnicos ya informaron de la intención de llevar a cabo un taller de teatro, dejé claro que en mis necesidades como investigador estaría la posibilidad de organizar tal actividad. En todo caso, dejé por sentado que la aprobación y el consenso de los grupos eran imprescindibles para cualquier determinación. Sin obviar la finalidad científica del proyecto, ni el logro personal-académico que obtendría como medio para la investigación, cosa que haría una vez iniciadas las sesiones en cada grupo, finalicé mi intervención enfatizando que una de los propósitos radicaba en el desarrollo personal de cada participante.

Este fue el proceso de preparación del “Taller de Expresión y Creatividad” y, con ello, de una parte imprescindible del trabajo de campo. Sin embargo, en la planificación técnica hubo otros dos espacios de intervención, aparte de este taller. Con el consentimiento de las dos directoras planifiqué un número indeterminado de visitas a realizarse en cada CA (fuera del marco de los talleres) con la finalidad de desarrollar la *observación participante* y las *historias de vida*. Calendaricé las visitas en cada CA teniendo en cuenta los diferentes horarios y espacios. De este modo, podía tener la oportunidad de observar en las diferentes zonas y las distintas franjas horarias la vida tal como transcurría en estas instituciones, analizando y contrastando las reacciones y los comportamientos desde diferentes rangos y niveles. Inicialmente, la organización de tres dispositivos distintos (pero complementarios) como fueron el taller de expresión y creatividad, de un lado, y la observación participante y las historias de vida, de otro, tuvieron como fin cubrir dos procesos

en la investigación: 1) recoger la información necesaria desde un campo de percepción y comprobación abierto, aunque pautado y estructurado; 2) llevar a cabo una acción social directa con los participantes en los talleres.

La organización previa del trabajo de campo en los dos CA quedó de la siguiente manera:

Tabla 1.

<b>CENTRO MIGUEL DE MAÑARA</b>	
Fecha de Inicio: 18/02/14	Fecha de Fin: 30/11/15
Taller de Creatividad y Expresión	
Observación Participante	
Historias de Vida	

Fuente propia.

Tabla 2.

<b>CENTRO ACOGIDA MUNICIPAL</b>	
Fecha de Inicio: 25/03/14	Fecha de Fin: 30/11/15
Taller de Creatividad y Expresión	
Observación Participante	
Historias de Vida	

Fuente propia.

Con respecto a *Teatro de la Inclusión*, la planificación estuvo marcada por la aceptación del grupo como un aliciente importante y un enorme apoyo. El grupo ensayaba habitualmente cada semana. De manera general, los ensayos consistieron en dos sesiones, dependiendo de las circunstancias y los tiempos de los participantes. Teniendo en cuenta que los miembros de este grupo estaban en una situación de sinhogarismo (algunos habitando en la calle, temporalmente, otros en pisos tutelados, los menos en pisos de alquiler transitoriamente) los ensayos ya formaban parte relevante de la investigación. Sin embargo, les propuse una técnica adicional: Grupo de Discusión. Si bien es cierto que en este grupo se llevaban a cabo reuniones que tenían como objeto analizar las dinámicas de los ensayos, la incorporación específica de esta técnica profundizaba más en la reflexión y el debate de temas, dinámicas y procesos acontecidos en los CA durante el trabajo de campo. Estas sesiones se fijaron una cada 15 días. De este modo tuvimos estipulados 2

grupos de discusión al mes. Con respecto a las historias de vida, también se incorporaron, aunque en épocas pasadas se llevaron a cabo presentaciones de algunos miembros que contenían biografías.

Tabla 3.

TEATRO DE LA INCLUSIÓN	
Fecha de Inicio: 27/03/14	Fecha de Fin: 30/11/16
Ensayos	
Grupos de Discusión	
Historias de Vida	

Fuente propia.

Tengo que especificar que en *Teatro de la Inclusión* las actividades ya estaban siendo ejecutadas porque este grupo participaba de manera permanente en un trabajo socio-artístico antes del inicio del programa de los Centros de Acogida. Por tanto, los *ensayos* correspondieron a sesiones de trabajo con técnicas de pedagogía teatral muy similares a las realizadas en los otros dos grupos. Los grupos de discusión y las entrevistas fueron programadas para compartir contenidos y temáticas que fueron surgiendo con anterioridad en las sesiones de los Centros de Acogida dentro de un transcurso paralelo y sin distinción entre grupos. Así mismo, se puede apreciar que la finalización del trabajo de campo con este grupo fue posterior debido a que, como veremos en el último capítulo (5), el proceso creativo del mismo resultó más prolongado y prolífero.

#### 4.1.2. Descripción de las instituciones

En referencia a los Centros de Acogida, antes de detallar sus características, es necesario detectar el marco institucional del que dependen. El sistema público de servicios sociales (Ley 9/2016, de 27 de diciembre, de Servicios Sociales promulgada por la Junta de Andalucía) hace una clasificación en servicios sociales comunitarios y específicos. Los primeros sirven de atención primaria, los segundos tienen carácter específico y están dirigidos a personas y colectivos con características especiales. A partir de este sistema público, dentro del Área de Bienestar Social y Empleo del Ayuntamiento de Sevilla coexisten ambos tipos de servicios. Las personas sin hogar están dentro de los servicios sociales

especializados. Concretamente, a estos centros se les denomina Centros de Atención a Personas sin Hogar y, dentro del mismo, se encuentran tres tipos de centros:

- Centro de Orientación e Intervención Social (COIS), que sirve de atención primaria, prestaciones de recursos y valoración de los casos a través de los técnicos (trabajadores sociales y educadores). El COIS es el encargado de hacer aquellas derivaciones a la red de recursos, entre otros, a los Centros de Acogida de la ciudad.
- Centro de Emergencias Sociales (ES), unidad de atención en aquellos casos de emergencias y de desprotección que se puedan dar tanto en espacios públicos como en domicilios.
- Centro de Acogida Municipal (CAM), “equipamiento residencial no permanente destinado a facilitar acogimiento de carácter temporal a personas o familias en situación de riesgo o exclusión social, así como a personas sin hogar, con la finalidad de reducir el daño por vivir en la calle”, según se extrae de la web del Área de Bienestar Social y Empleo.<sup>36</sup>

De estos centros, los dos últimos (CAM y ES) estaban siendo gestionados por una entidad privada (*Grupo 5*) a través de una convocatoria pública de contratación. El COIS tenía dotación presupuestaria y técnica municipal. Además del sistema público de servicios sociales, existían otros servicios de carácter privado, cuya organización y gestión corría a cargo de entidades privadas, fue el caso del segundo CA seleccionado en el trabajo de campo (CMM). Tanto el COIS como los dos centros de acogidas (CAM y CMM) están ubicados en la misma zona de Sevilla (Zona Macarena).

Es resaltable este dato, pues refleja la delimitación geográfica-espacial de una parte importante de los servicios que se prestan a las personas sin hogar. Como apunté en el capítulo sobre sinhogarismo, esto tienen incidencias directas en las relaciones y la convivencia entre personas del mismo entorno y, además, con el resto de los vecinos de la zona. Como apunta la entidad “Sevilla Plural. Plataforma Sevillana por la Tolerancia y contra la Exclusión”<sup>37</sup>, hay movimientos sociales como la “Plataforma Basta Ya de Asen-

---

36 <http://www.sevilla.org/servicios/servicios-sociales/centros-de-servicios-sociales/centro-acogida-cam>

37 <https://sevilladetodas.wordpress.com>

tamientos” que han provocado protestas de carácter xenófobo en contra de la ubicación de estos Centros de Acogida en la zona Macarena.

A continuación detallaré los aspectos principales de los dos CA, describiendo, de manera general, los elementos más substanciales para este estudio.

### *Centro Miguel de Mañara (CMM)*

Con capacidad para 41 personas (11 mujeres y 30 hombres), el edificio cuenta con 15 habitaciones dobles (para hombres) y 11 habitaciones individuales (para mujeres), una sala de televisión, una sala de comedor, tres espacio abiertos (2 patios y una azotea), un gimnasio, un espacio para las eucaristías, una lavandería, un hall para juegos de ocio y lectura, así como despachos destinados a la atención de las personas acogidas. Este CA nació como un proyecto de la *Asociación Familia Vicenciana* en el año 1995, a partir de las movilizaciones que diferentes organismos que intervenían con personas sin hogar realizaron ante las administraciones públicas, como consecuencia de la desatención y falta de ayudas al colectivo. El proyecto contaba con una financiación importante de las administraciones públicas, fundamentalmente del Ayuntamiento de Sevilla (69%), Ministerio de Salud, Política Social e Igualdad (19%) y de la Junta de Andalucía (7%); el resto es de autofinanciación así como de ayudas de otras entidades privadas. El objetivo fundamental de la entidad es el de “acoger a personas en situación de exclusión social para ofrecer una intervención integral que haga posible mejorar sus condiciones de vida, y favorecer un desarrollo personal y social que ha sido, en muchos casos limitado, por sus historias de vidas rotas”<sup>38</sup>.

En el folleto explicativo de este proyecto podemos encontrar valores que hacen mención a la “dignidad humana”, “justicia”, “creatividad” o “humanización de las técnicas”. La intervención se fundamenta en una serie de normas y leyes tan relevantes como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales o la Constitución Española, entre otras. Los servicios que presta están recogidos en las siguientes áreas de intervención:

- Servicio Residencial: alojamiento, comedor, higiene y lavandería.

---

38 Asociación Familia Vicenciana. Proyecto Miguel de Mañara. (2013). Asociación Familia Vicenciana. Proyecto Miguel de Mañara.

- Servicio Sanitario: coordinación con la red sanitaria de la ciudad, administración de medicamentos a los internos, atención y apoyo en casos de hospitalización de los internos.
- Servicios Sociales: acogida e información, acompañamiento personal, gestión y tratamiento de documentación, derivación a otros recursos.
- Servicio de Psicología: atención de trastornos y conductas psicológicas, orientación diagnóstica y terapéutica, derivación a recursos de salud mental.
- Servicio Religioso: educación en valores de trascendencia, eucaristía para internos fallecidos, eucaristía según calendario católico. (Anexo 3)

Entre las actividades ofertadas a los acogidos del Centro, están las siguientes:

- Taller de Silencio
- Taller de Costura
- Taller de Teatro
- Taller de Relajación
- Taller de Música
- Asambleas
- Visitas Culturales
- Participación en actividad educativa en centros de enseñanza secundaria.

El personal que atiende en los diferentes servicios está compuesto por:

- 1 Directora
- 1 Psicóloga
- 2 Trabajadoras sociales
- 7 monitores

- Personal de limpieza y cocina
- Enfermero
- Voluntarios, etc.

Fundamentalmente, las entradas de usuarios y usuarias al CMM se realizan a través de derivaciones del COIS como organismo competente de los Servicios Sociales del Ayuntamiento de Sevilla. Tras el estudio y deliberación por parte del equipo técnico del CMM se efectúa el ingreso del usuario o usuaria. La temporalidad está reglada según el itinerario de trabajo que se haya llevado a cabo con cada persona. En principio, no hay estipulado temporalidad alguna. De hecho, durante el trabajo de campo conocí a personas que llevaban meses y otros que finalizaban su estancia en semanas. Las normas del Centro no vienen recogidas en el Proyecto de la entidad, sin embargo, este contempla una serie de reglas que son expuestas a cada usuario y usuaria antes de la acogida definitiva.

### *Centro de Acogida Municipal (CAM)*

Aunque de titularidad municipal, la gestión de este Centro era competencia de la empresa de servicios *Grupo 5*. El edificio estaba construido sobre tres plantas y en las mismas estaban distribuidos espacios de alojamiento, comedor, salas de actividades, salas de ocio, lavandería, despachos de atención, etc., con cabida para 185 plazas, de las cuales 165 eran para pernoctas, el resto estaban destinadas para el centro de día. Las plazas de alojamiento eran para 78 hombres, 24 para mujeres, 18 mixtas (parejas) y 45 para familias. Según los datos suministrados en la página web del Ayuntamiento de Sevilla, el CAM “es un equipamiento residencial no permanente destinado a facilitar acogimiento de carácter temporal a personas o familias en situación de riesgo o exclusión social, así como a personas sin hogar con la finalidad de reducir el daño por vivir en la calle; promover la normalización e incorporación social o paliar los daños provocados por una situación sobrevenida en caso de una situación de emergencia social”.<sup>39</sup>

En la descripción de los objetivos aparece, en primer término, “garantizar la cobertura de las necesidades básicas de las personas en situación de emergencia social y/o exclusión

---

39 <http://www.sevilla.org/servicios/servicios-sociales/centros-de-servicios-sociales/centro-acogida-cam>



social y sin hogar (acogida, alojamiento, alimentación y aseo, como un elemento central en el servicio a los usuarios”. A ello se suman tareas como valoraciones sociales, atención individualizada, grupal y comunitaria, coordinación con el resto de servicios, etc. Sin embargo, si nos detenemos en el apartado de los servicios ofertados en el otro de los accesos de la web del Ayuntamiento refleja dos modalidades de asistencia social:

1. “Atención social inmediata básica diurna”, que consiste, eminentemente, en asistencia en horarios de día y en el que se ofrece descanso, comida, higiene, ropería, atención sanitaria, ocio, etc.
2. “Atención social inmediata básica con pernocta”, en el que se especifica que hay una “atención social dirigida al proceso de enganche o vinculación a un programa de atención integral o individualizado destinado a la normalización e incorporación social”. En esta atención se incluyen los servicios básicos como alojamiento, alimentación, higiene, ropería, lavandería, salas de ocio y “atenciones social y psicológica.”

Cito textualmente algunos datos según aparecen recogidos en la información de estos servicios para poder contrastarlos con las opiniones ofrecidas por algunos de los participantes en el trabajo de campo y con las impresiones percibidas en la observación participante por mi parte.

Al igual que en el CMM, en el CAM los ingresos se hacían a través del COIS-Servicios Sociales. Hay que apuntar, comparativamente entre los dos CA, que el CAM tiene una mayor envergadura debido al número de plazas ofertadas y, en consecuencia, con las dimensiones del edificio. Aunque no aparezca reflejado en la información, la temporalidad en el CAM sigue un criterio que dependerá de circunstancias como el alcance del seguimiento del itinerario marcado por los trabajadores sociales y educadores con el usuario, la conducta de este en relación al cumplimiento de las normas, etc. Al igual que en el CMM, no tuve constancia de qué tipo de normas regían la convivencia en el CA. Sé que tanto en el CMM como en el CAM se entregaba a los usuarios de nuevo ingreso una hoja donde estaban recogidas las normas de cada residencia. No he tenido acceso a las mismas por motivos éticos y de responsabilidad contraída con ambas instituciones en la aprobación del trabajo de campo.

Algunos aspectos principales que hay que tener en cuenta con respecto a la organización y desarrollo del plan del trabajo de campo en ambos CA:

El inicio del trabajo de campo empezó a partir de febrero de 2014, con las primeras reuniones preparatorias en los respectivos CA y terminó el 30 de noviembre de 2015, con las últimas visitas que pude hacer, sobre todo en el CMM. Como ya anoté, hubo una continuación en el trabajo de campo de *Teatro de la Inclusión* debido a la oportunidad de terminar el montaje teatral iniciado en el período del trabajo de campo. En total, fueron alrededor de 21 meses de trabajo de campo, teniéndose en cuenta que hubo meses, sobre todo en los períodos estivales, que la programación se vio afectada en ambos CA debido a decisiones institucionales basadas en la modificación horaria de todas las actividades. Durante ese tiempo hubo algunos desajustes propios de la organización que afectaron tanto al inicio como al desarrollo del trabajo. Por ejemplo, la puesta en marcha del taller de teatro y de los grupos de discusión requirieron un número mínimo de participantes. Aspecto este que hizo retrasar las actividades de uno de los CA. Por esto mismo, los tiempos de inicio, desarrollo y fin no coincidieron de un CA a otro. En el CAM el taller de teatro empezó más tarde, además tuvo algunas interrupciones durante el proceso debido a que las personas que participaron causaron baja en la residencia, en un momento u otro, y no pudieron finalizar el taller. Algo similar ocurrió en el CMM aunque con otras connotaciones. Como alegué, las respectivas condiciones de acogida y residencia de uno u otro Centro eran disimiles, repercutiendo en la aplicación y desarrollo de los planes de trabajo durante el trabajo de campo. Esta peculiaridad divergente, cambiante (y al mismo tiempo inconstante) formó parte de una dinámica que fue contingente a un modelo concreto de intervención social con las personas sin hogar. En efecto, el propio desarrollo del trabajo de campo, en sintonía con la ontología de un modelo de intervención centrado en el internamiento, tuvo momentos de crisis que hicieron, en ocasiones, muy compleja su continuidad.

En definitiva, el contexto normativo organizacional de cada institución, los factores sociales de cada grupo y las circunstancias subjetivas de cada participante configuraron una serie de contingencias que revelaron, de manera metafórica, la realidad social del sinhogarismo y, de manera más inmediata, la complejidad del trabajo de campo aplicado a un proceso micro de esta realidad.

## *Teatro de la Inclusión*

Ya detallé el origen de este proyecto que, principalmente, consistió en un grupo humano que asumía el teatro como un espacio de encuentro y de expresión. Como ya comenté, surgió tras el encargo del “taller de habilidades sociales y tratamiento de conflictos” realizado por la ONG Senda PDPSH (Asociación para la Promoción y Desarrollo de las Personas sin Hogar) entidad gestora en aquel año (2007) del CAM. La experiencia obtenida tras el taller y, de manera decisiva, la *performance* “Escenas cotidianas” mostrada en una sala teatral ante un público fue el detonante para la formación de este grupo. Seis de las nueve personas que propusieron e impulsaron este proyecto pertenecieron a dicho taller.

En efecto, fue un grupo de seis participantes, con mi apoyo, los auténticos fundadores en la idea de organizar un espacio de ensayos para intentar montar obras teatrales. El nombre de este grupo teatral, acordado por todos y todas en aquel momento, fue *Teatro de la Inclusión*, indicando la intención de implementar el teatro como espacio inclusivo en el que tenían cabida todas aquellas personas que lo desearan. En una asamblea fechada en noviembre de 2007, con la participación de otros 5 miembros (en total 9 participantes, 7 hombres y 2 mujeres) y tras deliberación se decidió poner este título al proyecto-grupo, así como el establecimiento de unas normas de convivencia e ingreso para aquellos y aquellas que desearan hacerlo. Las normas eran cuatro, fundamentalmente:

- a. No se permitía el consumo de estupefacientes durante los ensayos.
- b. Un compromiso mínimo de respetabilidad con las opiniones que se vertieran en los ensayos, así como la disponibilidad para establecer una comunicación positiva.
- c. Un compromiso de confidencialidad respecto a los relatos personales presentados durante los ensayos.
- d. Un compromiso mínimo de asistencia a los ensayos, teniéndose en cuenta que uno de los objetivos que se impuso el propio grupo fue la creación de piezas teatrales o *performances*.

Estas normas han estado presentes todos estos años; con ellas el grupo establecía con determinación fundamental la convivencia y la continuidad de este proyecto. Es menester precisar algunas de las cuestiones que acabo de detallar. Por ejemplo, la cualidad de

*proyecto-grupo*. La acepción de *grupo* fue una propuesta para que se discutiera dentro del grupo. A diferencia de la nominación habitual de *compañía* que hace referencia a las compañías teatrales, que tienen un carácter más oficial y desde parámetros de relaciones basadas estrictamente en la profesionalidad o en el producto final (la obra teatral), la cualidad *grupo* radica en el plano convivencial, en el encuentro desde un compromiso con objetivos que van más allá del producto y que tienen que ver con lo relacional, con objetivos comunes y con la finalidad del teatro como un espacio de participación e intercambio. Otro aspecto a resaltar, desde el principio, fue la confidencialidad que se convirtió en un requisito de especial atención porque en muchas de las sesiones los participantes trataron momentos de sus vidas de enorme delicadeza. Así mismo, el nivel de conflictividad debido a la competencia por los recursos básicos, el ambiente de tensión social causado por la concentración en los espacios de atención de personas con los mismos problemas, etc., daba lugar a un tipo de relaciones agonales entre individuos del mismo colectivo. La conflictividad en los ensayos se reprodujo del mismo modo, de aquí la necesidad de estipular entre todos una pauta que fue, y sigue siendo, una constante en los ensayos. Por último, la prohibición del consumo de estupefacientes estaba determinada porque algunos de los componentes podían encontrarse en procesos de rehabilitación.

Como he comentado, tras la actuación de “Escenas cotidianas”, el reconocimiento del público asistente y de algunos compañeros de los actores y actrices acogidos en los CA fue un acicate para los miembros del recién constituido grupo. Esto quedó patente en la demanda del grupo de tener como finalidad principal la realización de un montaje nuevo. Sin embargo, la nueva disposición del grupo, sin el amparo ya del CAM y con nuevas incorporaciones, hizo replantearnos la cuestión del proceso como una finalidad en sí misma. Esto no fue en un principio bien comprendido por parte de algunos debido a que el modelo de trabajo que puse como condición fue el de trabajar textos y dramaturgias en construcción, es decir, no de autores y autoras ya conocidos. De este modo, tuvimos que entrar en un trabajo más arduo que el de construir una *performance* corta. Este nuevo modelo de ensayos requirió más sesiones de trabajo y más dedicación por parte de todos y todas.

A diferencia de los dos Centros de Acogida, *Teatro de la Inclusión* no formaba parte de una institución como tal, al menos no de manera oficial y con una estructura y sistema cerrado de funcionamiento. De hecho, el grupo se constituyó como asociación “social y cultural sin ánimo de lucro” mucho después (2017). En esta línea, el grupo se consideró

como un espacio de encuentro de personas procedentes de cualquier lugar y situación socio-económica. Sin embargo, como espacio de encuentro, desde su origen, los miembros del grupo establecieron el uso del teatro como un medio de expresión artística y colectiva. Desde la constitución del grupo en noviembre de 2007 han pasado por “Teatro de la Inclusión” 63 personas, todas en situación de calle o internas en centros de acogida. El número de hombres ha sido de 51 y el de mujeres de 12. Las causas de la menor participación de mujeres radicaban en las enormes dificultades que ellas tienen en la asistencia a espacios de este tipo. El *sinhogarismo* es vivido por muchas mujeres como una situación de mayor complejidad y de doble discriminación: la de género y la de sin hogar (Watson, 2000). Aún siendo duro para cualquier ser humano, para la mujer la vida en la calle, con códigos y prácticas masculinizadas, competitivas y violentas, supone un riesgo superior.

Los espacios físicos para trabajar los ensayos han variado según las circunstancias por las que ha pasado este grupo. Desde su nacimiento, el grupo contó con el apoyo de la ONG Senda PDPSH (promoción y desarrollo de las personas sin hogar), gestora del CAM hasta 2009, ofreciéndonos ensayar en un espacio dentro de sus instalaciones. Sin embargo, a partir de ese año tomó la gestión del Centro de Acogida la Empresa *Grupo 5* y tuvimos que abandonarlo por incompatibilidades de orden normativo. Posteriormente, hemos pasado de contar con el alquiler de un espacio acomodado para ensayar con la financiación de la misma ONG, *Senda*, durante 1 año (2009-2010) hasta tener que hacerlo en espacios públicos y abiertos (parques y plazas) o en una iglesia abandonada y cedida por una asociación cultural cristiana (2010-2011), en Centros Cívicos del Ayuntamiento, etc. Desde hace dos años tenemos el apoyo del Centro Educativo de Primaria “Paz y Amistad” en el Polígono Sur, que nos cede un pabellón deportivo cubierto.

En cuanto a la procedencia geográfico-cultural ha habido participantes de Angola (1 hombre y 1 mujer), Cuba (2 hombres), Portugal (1 mujer), Rumanía (1 hombre) Hungría (1 hombre) e Indonesia (1 hombre, nacionalizado español). De ellos, 2 miembros fueron deportados a sus países de origen durante la participación en el grupo. En cuanto a las causas de la incorporación al proyecto, la mayoría fueron llegando (alrededor de unas 35 personas) por información informal (es decir, por el “boca a boca” de miembros del grupo a personas que conocían y que estaban en la calle o en Centros de Acogida); otras se interesaron tras ver algunas de las obras representadas por Teatro de la Inclusión (13, de las cuales, 11 formaron parte de la última fase del trabajo de campo que se detallará en el

apartado correspondiente); finalmente 15 personas fueron derivadas del CAM y CMM u otros servicios dentro de la red de asistencia a PSH.<sup>40</sup>

En este tiempo, las diferentes formaciones grupales que han ido configurando *Teatro de la Inclusión* han realizado 6 obras teatrales. En la mayoría ha habido un punto de partida: la participación de los actores y actrices en la elección de los temas, análisis de los contenidos y producción material de las obras. Mi labor ha consistido en la planificación, facilitación y montaje de la obra. El montaje en sí supone un trabajo de dramaturgia que siempre he tenido que asumir debido a la mayor dedicación requerida en este menester, teniéndose en cuenta que los actores y actrices eran personas acogidas en Centros, algunos viviendo en la calle, etc. y también porque estos y estas consideraban que mi previa experiencia profesional como actor me hacía ser un experto en esta materia. Como quiera que fuese, el resultado final del producto u objeto artístico (en nuestro caso la obra teatral) se ha ido definiendo en la producción, en un proceso en el que se requieren desarrollo de las capacidades, análisis, dedicación y disciplina. En Teatro de la Inclusión este trabajo ha sido desempeñado por actores y actrices procedentes del sinhogarismo.

Como se detallará más adelante, las obras teatrales fueron ejecutadas bajo un método y un proceso concreto. Se han realizado un total de 96 representaciones en casi una década y todas ellas repartidas en diferentes espacios públicos (plazas, cárceles, universidades, institutos de enseñanza secundaria, jornadas organizadas por el tercer sector, etc.) como en teatros (públicos y salas privadas). Por fechas de estreno, nombro el título de cada una de ellas:

- Tristeza de Mundo (2008)
- El drama es nuestro (2010)
- Naturaleza Humana (2011)
- Se comparte Mundo (2013)
- La Espera (2014)
- Breves Relatos de Vergüenza y Olvidos (2016)

---

40 Fundamentalmente de la Asociación “Elige la Vida” en la cual el grupo tuvo una implicación directa al realizarse un taller dirigido a personas atendidas en dicha Asociación

La implicación y trascendencia de *Teatro de la Inclusión* en la investigación es crucial por dos razones fundamentales:

- En primer lugar, porque ha sido y es la piedra angular de la que he partido en estos años para elaborar una idea consciente y coherente del teatro aplicado a la intervención social y al trabajo social.
- En segundo término, porque la participación en el proyecto de un número considerable de personas procedentes del sinhogarismo es un elemento de insoslayable riqueza para el mismo trabajo de campo y la investigación.
- Por último, de manera específica, la participación directa de algunos de los miembros de Teatro de la Inclusión en el montaje que se realizó en la fase final del trabajo de campo entre los dos grupos de los CA reforzó el proceso e impulsó la posibilidad de que algunos acogidos en estos Centros quisieran formar parte activa de Teatro de la Inclusión.

#### **4.1.3. Descripción de los participantes por grupos y espacios de investigación**

La descripción de los grupos que se detallan en este apartado contiene a todas las personas que han participado durante el trabajo de campo de manera activa y regularmente. En primer lugar, esta regularidad estuvo marcada por la asistencia a las sesiones. En cada una de ellas hice un registro de los asistentes según cada grupo. Consideré que debía haber un porcentaje mínimo de asistencia a las sesiones totales que estimé en el 60%. Este límite era importante para corroborar el alcance de la participación, así como para el desarrollo operativo de la programación diseñada. La asistencia a las sesiones era, por sí mismo, un estímulo fundamental en el trabajo de campo pues, como ya argumenté, la idea de programar un taller de estas características entrañaba dudas y temores. En los cuadros, correspondientes a cada grupo y espacio, computo el número de participantes por sexos. El número total de los sujetos participantes en los talleres fue de 42, de los cuales 32 fueron hombres y 10 mujeres. De nuevo, la diferencia de participación de género estuvo sometida a las condiciones en las que se encuentran las mujeres en los CA y que ya he comentado.

En cuanto a la descripción personal de cada uno de estos participantes, lo hago siguiendo unos ítems básicos, sin entrar en detalles biográficos. Estos tienen que ver con las

causas de su ingreso en cada CA, información que recibía de ellos mismos. Otras veces eran los monitores de los CA quienes me daban esta información a modo de derivación. No obstante, en el apartado de las técnicas y, sobre todo, en las historias de vida, podré entrar en algunos detalles biográficos, fundamentalmente con aquellos participantes que me dieron permiso para ello. La descripción que se detalla en los cuadros siguientes toma como referencia las organizaciones de los grupos por centros y espacios de investigación. Por tanto, estos ítems recogen una información básica y hacen referencia al sexo, edad, situación laboral, situación familiar, tiempo que lleva en la institución (en el caso de los sujetos de los 2 Centros de Acogida).

En cuanto a la situación familiar (nivel de relaciones) y laboral, consideré que eran fundamentales para corroborar la tesis de estos dos factores como determinantes del sinhogarismo. En cuanto a la falta de una vivienda como factor era evidente. La temporalidad de la estancia en cada CA nos indicaba el nivel de institucionalización de los participantes en el momento del trabajo de campo; sin embargo, especifico si cada uno de estos había tenido varios ingresos (intermitencia) en la misma institución. También puntualizo las estancias en la calle de aquellos que me permitieron conocer este dato. Con respecto a la causa del ingreso fue una manera de conocer, de primera mano, el origen o elemento principal que ocasionaba la entrada en la institución.

El último ítem, la asistencia a las sesiones, aunque ya aclaré que todos los participantes aquí registrados estuvieron de manera regular en el proceso del trabajo de campo, consideré el nivel exacto de asistencia en función al número de sesiones de cada participante en los talleres de teatro organizados en los dos CA (en el caso de T.I. la asistencia fue generalizada). Para ello, medí el nivel en función de intervalos de asistencias: de 1-7 sesiones (baja), de 8 a 15 sesiones (media) y de 16 en adelante (alta). La elección de estos intervalos no fue caprichosa, estuvo sujeta a una orientación aproximada según la información sobre las asistencias en otras actividades programadas por algunos educadores de los CA. Faltó un ítem más específico acerca del conocimiento y las experiencias de los sujetos en materia teatral, sobre todo, si habían participado en un tipo de actividades de este tipo programadas en esa u otra institución. No hizo falta añadir este ítem pues, a excepción de 3 personas (2 hombres y 1 mujer), el resto no lo habían tenido. La mayoría expresaron no haber ido a una representación teatral (al menos en una sala teatral), tampoco haber participado en talleres o actividades de carácter teatral.



Tabla 4.

<b>CENTRO DE ACOGIDA MIGUEL DE MAÑARA</b>					
<b>Participante/ Sexo Edad Procedencia</b>	<b>Situación Laboral</b>	<b>Situación Familiar</b>	<b>Tiempo de Estancia</b>	<b>Causa de Ingreso</b>	<b>Nivel de Asistencia</b>
<b>A./ M 56 años Sevilla</b>	Desempleo	Contactos esporádicos	Meses (no especifica)	Falta de ingresos Separación	Baja 7 sesiones
<b>A.L/ H 49 años Sevilla</b>	Desempleo	Contactos esporádicos	Intermitentemente	Falta de ingresos Separación Adicciones	Media 9 sesiones
<b>A.M/ H 56 años Sevilla</b>	Desempleo	Sin contactos	Habitual residente	Conflictos familiares Adicciones	Alta 14 Sesiones
<b>A.C./ H 59 años Sevilla</b>	Desempleado	Sin contactos	Habitual residente	Desempleo Adicciones	Alta 22 sesiones
<b>CH./ H 24 años Provincia de Sevilla</b>	Desempleado	Sin contactos	5 semanas Ha estado en situación de calle	Conflictos familiares Falta de ingresos	Alta 33 sesiones
<b>C./ M 44 años</b>	Desempleada	Con una Hija	Meses (no especifica) Ha estado en situación de calle	Adicciones Falta de ingresos	Media 11 sesiones
<b>C./ H 53 años Huelva</b>	Desempleado	Sin contactos	6 meses Ha estado en situación de calle	Fallecimiento de su mujer Posterior adicción	Media 15 sesiones
<b>D./ H 55 años Provincia de Sevilla</b>	Desempleado	Sin contactos	Habitual residente	Falta de ingresos Adicciones	Media 9 sesiones
<b>Enrique M./ H 48 Sevilla</b>	Empleo ocasional	Contactos esporádicos	1 mes	Adicciones	Alta 16 sesiones
<b>Enrique L./ H 42 años Sevilla</b>	Desempleado	Contactos esporádicos	Habitual residente	Ex Prisión Falta de ingresos	Alta 19 sesiones
<b>F./ H 49 años Sevilla</b>	Empleo ocasional	Sin contactos	4 meses	Adicciones	Alta 21 sesiones
<b>J.M./ H 39 años Provincia de Sevilla</b>	Desempleado	Sin contactos	2 meses	Adicciones Conflictos Familiares	Baja 9 sesiones

CENTRO DE ACOGIDA MIGUEL DE MAÑARA					
Participante/ Sexo Edad Procedencia	Situación Laboral	Situación Familiar	Tiempo de Estancia	Causa de Ingreso	Nivel de Asistencia
<b>J.A./ H</b> <b>54</b> <b>Sevilla</b>	Desempleado	Contactos esporádicos	1 mes	Conflictos Familiares Falta de ingresos	Alta 24 sesiones
<b>J./ H</b> <b>49 años</b> <b>Sevilla</b>	Desempleado	Sin contactos	Habitual residente	Sin hogar crónico (desde joven) Conflictos familiares Adicciones	Baja 5 sesiones
<b>M./ M</b> <b>51 años</b> <b>Sevilla</b>	Empleo ocasional	Contactos con hijos	3 meses	Conflictos familiares Falta de ingresos	Alta 31 sesiones
<b>M.M/ H</b> <b>57 años</b> <b>Huelva</b>	Diversidad Funcional (cobra una pensión)	Sin contactos	Intermitentemente Ha estado en situación de calle	Separación Conflictos familiares Adicciones	Media 17 sesiones
<b>P./ M</b> <b>38 años</b> <b>Sevilla</b>	Desempleo	Intermitente	Semanas	Adicciones Falta de ingresos	Baja 7 sesiones
<b>R./ H</b> <b>51 años</b> <b>Sevilla</b>	Desempleo	Contactos	4 meses	Separación Problemas salud mental (depresión)	Media 15 sesiones
<b>R./ M</b> <b>62 años</b> <b>Cádiz</b>	Diversidad Funcional (cobra una pensión)	Sin contactos	Habitual residente	No Especifica	Media 11 sesiones
<b>R./ M</b> <b>51 años</b> <b>Portugal</b>	Desempleo	Sin contactos	Intermitentemente	Adicciones	Baja 6 sesiones
<b>R./ H</b> <b>48 años</b> <b>Sevilla</b>	Desempleo	Contactos esporádicos	Semanas	Adicciones	Baja 2 sesiones
<b>T./ H</b> <b>50 años</b> <b>Sevilla</b>	Empleo ocasional	Intermitente (con sus hijos)	1 mes	Adicciones	Alta 18 sesiones

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5.

<b>CENTRO DE ACOGIDA MUNICIPAL</b>					
<b>Participante/ Sexo Edad Procedencia</b>	<b>Situación Laboral</b>	<b>Situación Familiar</b>	<b>Tiempo de Estancia</b>	<b>Causa de Ingreso</b>	<b>Nivel de Asistencia</b>
<b>M/ H 57 años Sevilla</b>	Desempleo	Contactos (con una hija y su familia)	Meses (no especifica) Ha estado en situación de calle	Fallecimiento de su mujer/ Depresión/ Intento de suicidio	Alta 21
<b>K/ M 47 Eslovenia</b>	Ocasional/ Limpieza	Familia vive en Eslovenia	2 mes Aprox. Situación de calle esporádica	Falta de ingresos	Media 9
<b>A/ H 38 Sevilla</b>	Desempleado	Desestructuración familiar desde la infancia. Sin contactos	6 meses Situación de calle intermitente	Falta de ingresos	Alta 23
<b>F.J./ H 40 Sevilla</b>	Desempleado	Ruptura familiar desde el fallecimiento de su padre. Contactos esporádicos	No contesta Situación de calle intermitente	Falta de ingresos	Alta 25
<b>F/ M 26 Costa Rica</b>	Desempleada	Ruptura con padres adoptivos. Sin contactos	3/5 meses	Falta de ingresos	Alta 19
<b>V/ H 44</b>	Desempleado	Ruptura familiar Separado. Contactos recientes	1 años aprox.	Toxicomanía En proceso de rehabilitación	Alta 25
<b>R/ H 29 Soria</b>	Desempleado	Separación de ex mujer y dos hijos. Sin contactos	6/9 meses	Depresión Intento de suicidio	Alta 19
<b>E/ H 41 Sevilla</b>	Desempleado Paga de Orfandad	Contactos esporádicos	Varios años Situación de calle intermitente	Toxicomanía Intento de suicidio	Baja 4
<b>L/ M 54 Pueblo de la provincia</b>	Desempleada	Familia desestructurada desde niña. Divorcio. Sin contactos	Varios años Situación de calle intermitente	Intentos de suicidio Alcoholismo	Media 7
<b>Emilio/ H 50 Sevilla</b>	Empleo ocasional	Ruptura familia por problemas con su identidad de género. Sin contactos	Meses, sin especificar Situación de calle intermitente	Problemas de ingresos	Media 9
<b>D/ H 52 Sevilla</b>	Desempleo	Separación de ex mujer e hijos. Contactos esporádicos	1 año aprox. Situación de calle esporádica	Toxicomanía Falta de ingresos	Media 11

Fuente: Elaboración propia

Tabla 6.

<b>TEATRO DE LA INCLUSIÓN</b>					
<b>Participante/ Sexo Edad Procedencia</b>	<b>Situación Laboral</b>	<b>Situación Familiar</b>	<b>Tiempo de Estancia</b>	<b>Causa de Ingreso</b>	<b>Nivel de Asistencia</b>
<b>A.J/ H 36 Angola</b>	Desempleado	Inmigración	Más de 1 año (CAM) Situación de calle intermitente	Inmigración: Falta de ingresos	Alta
<b>J.L/ H 49 Sevilla</b>	Empleo ocasional	Sin contactos	2 años aprox. (CAM/ Otros)	Toxicomanías	Alta
<b>J/ H 52 Cádiz</b>	Empleo actualmente	Contactos	Varios años (CAM) Meses aprox. (CMM) Situación de calle intermitente	Toxicomanías Falta de Ingresos	Alta
<b>C/ H 53 Sevilla</b>	Desempleado	Contactos esporádicos	Varios años (CAM) Situación de calle intermitente Actualmente en Residencia de Cáritas	Toxicomanías Falta de ingresos Problemas de salud	Alta
<b>P/ H 49 Sevilla</b>	Desempleo	Sin contactos	1 año aprox (CMM) Situación de calle intermitente	Alcoholismo Toxicomanías	Alta
<b>M/ M 47 Provincia de Sevilla</b>	Desempleada	Contactos esporádicos	Meses (CMM)	Falta de ingresos Separación conyugal y familiar	Alta
<b>J.J/ H 46 Madrid</b>	Empleado	Contactos	-	Alcoholismo	Alta
<b>F/ H 39 Sevilla</b>	Desempleado	Sin contactos Abandono en centro de orfandad	Meses (CMM) Situación de calle intermitente	Toxicomanías Falta de ingresos Intentos de suicidios	Alta
<b>C/ H 31 Sevilla</b>	Desempleado	Contactos esporádicos	CMM	Conflictos familiares	Alta

Fuente: Elaboración propia

El desempleo y la falta de ingresos fue un dato permanente en casi todos y todas las participantes. En el ítem “situación familiar”, cuando aparece “contactos esporádicos” hace mención a que los y las participantes me informaron, bien en las entrevistas, en los grupos de discusión o de manera informal durante las visitas a los CA, que los encuentros familiares se producían de manera desigual, de vez en cuando. Respecto a “tiempos de estancia”, especifico temporalidad en cada CA, así como si ha tenido que vivir en la calle; en este último ítem especifico si ha sido “intermitente”, alegando con ello que ha tenido experiencias continuadas en este ámbito, o “esporádicas”, si han sido cortas y puntuales. Finalmente, en las causas de ingresos en los CA los factores eran muy similares entre sí.

#### **4.2. Técnicas empleadas en el trabajo de campo**

En este apartado describiré las técnicas seleccionadas para el trabajo de campo, que están comprendidas en dos áreas: *la intervención social y la pedagogía teatral*. A la primera corresponden: observación participante, historias de vida y grupos de discusión. A la segunda, teatro imagen, training e improvisaciones. Aunque aparezcan divididas en estas dos áreas, todas ellas están mezcladas dentro del proceso metodológico. Por tanto, la selección de las seis técnicas que expongo está justificada en una línea de coherencia y complementariedad dentro del soporte metodológico de esta investigación. Dicha línea respondía a una estrategia ética de intervención, a una praxis comprometida con una intervención liberadora, con un trabajo social emancipador. En nuestro caso, con personas que se encuentran sin hogar, en desempleo y con una fuerte desestructuración de las redes socio-familiares. A excepción de la observación participante, que tuvo una idiosincrasia más particular, todas las técnicas estuvieron enfocadas como un medio para facilitar la participación activa y libre de los participantes. Siendo la participación un eje central de la metodología, fue un requisito inescindible que cada una de estas técnicas tuvieran un nivel idóneo de correspondencia entre sí, el ejemplo más patente fue la complementariedad entre los grupos de discusión y las improvisaciones.

Una de las premisas principales de las técnicas escogidas fue su aplicabilidad dentro de un programa que abarcó grupos con perfiles comunes pero separados y determinados por circunstancias inherentes a la realidad del propio objeto de estudio. Hay que tener en cuenta que el trabajo se realizó en tres espacios diferentes. En los dos CA, el diseño y la programación fueron similares. En Teatro de la Inclusión se aplicaron las mismas técnicas

pero dentro de un proceso más centrado en una producción artística. Es decir, en los CA el trabajo de campo jugaba con una configuración más aleatoria; en el tercer grupo ya se había consensuado y decidido llevar a cabo un plan de trabajo conducente a un montaje teatral, aunque en el mismo se contemplara la incorporación de las técnicas que se van a detallar y que tenían una línea coherente y operativa para dicho montaje. Si bien, en los dos primeros grupos tuvieron un carácter de investigación abierto y flexible, en el tercero respondieron a un plan de trabajo cerrado y concreto, fijado en una planificación y con una finalidad: un montaje teatral. Hay que añadir otra diferencia: como apunté, los participantes de los dos CA no tenían ninguna experiencia grupal o artística previa. Tan solo un caso, una mujer (R., 62 años), fue cantante de cabaret en su ciudad natal durante los años de su juventud. Sin embargo, la mayoría de los miembros de Teatro de la Inclusión sí que tuvieron experiencias con la pedagogía teatral en años atrás. De este modo, esta connotación triangular, configurada en tres grupos y con las características expuestas, dejó abierta la oportunidad de contrastar y corroborar la hipótesis del teatro como metodología de la intervención social.

La programación de las técnicas tuvo otra justificación. A la dimensión grupal ideada como un medio prioritario, tuve la intención, dentro del proceso, de abarcar espacios subjetivos y, en cierto modo, comunitarios. Tanto el trabajo social como el teatro pueden comprender estas tres extensiones como pude introducir en el último apartado del tercer capítulo. Si se aprecia con detenimiento, la propia condición de estas técnicas conllevan un tipo de actuación encaminado a un nivel u otro. Así ocurrió con la *historia de vida* y el *teatro imagen* en la dimensión subjetiva o individual y con el *grupo de discusión* y algunos tipos de improvisaciones que eran de carácter grupal. Con respecto al ámbito comunitario era un espacio que contemplé pero que quedaba en suspenso, pues dependería del alcance del taller de expresión y creatividad (de aquí en adelante: taller de teatro) y de las posibilidades de que se montara una obra teatral de cara a un público.

#### **4.2.1. Técnicas de Intervención Social.**

##### *Observación Participante*

Durante el trabajo de campo, el período de inicio y desarrollo de las técnicas tuvo un orden cronológico que respondía a una doble finalidad: por una parte, al ordenamiento lógico

en toda fase de investigación; por otro, a un acercamiento al objeto de estudio que respondiese a un modelo sintético. Es decir, un acercamiento en progresión, que fuese desarrollándose desde el distanciamiento hacia la proximidad. Las experiencias adquiridas en el desarrollo de mi actividad profesional como agente social en el ámbito del sinhogarismo años atrás, podían suponer un hándicap para la percepción nueva que necesitaba como investigador. Si aquellas experiencias me posibilitaban tener conocimientos que podían ser importantes para avanzar en el objeto de estudio, también podían entrañar una visión estancada en las vivencias pasadas. Debí ajustar una estrategia que me permitiera ver de nuevo aquello que, en parte, conocía de otras experiencias. Fue así como dispuse acometer el acercamiento desde la primera de las técnicas anunciadas: la observación participante.

Al igual que en cada etapa del trabajo de campo, dispuse de un calendario con fechas provistas para llevar a cabo la observación. Para esta primera parte, dediqué varios meses. De nuevo, reiterar que la provisionalidad en la investigación fue algo consustancial que debía tener presente cotidianamente. Unas veces, debido a la organización de las instituciones, otras, por razones adicionales a las circunstancias propias del contexto de los participantes.

El director de cine ruso Andrei Tarkovski apostilló: “la observación es selectiva” en concordancia con la importancia de esta en el arte.<sup>41</sup> Quiso explicar que es parcial, está mediada por la posición y la actitud del observador frente a lo observado. Para Valverde (2014), la *observación* soporta una serie de factores que tienen que ver con la propia realidad del observador, con su formación académica y científica, el entorno en el que se encuentra y, sobre todo, en el caso del investigador en contextos de exclusión social, con el nivel de compromiso con el problema que observa. Por ello, en este nivel venía explícito la “propia naturaleza de los fenómenos que estudia: y el compromiso implica también parcialidad” (Valverde, 2014:49). La observación consiste en un saber mirar y saber mirarse a uno mismo. Consiste como investigador/trabajador social en cuidar la mirada a partir de una nueva dimensión sensorial en la que las percepciones pueden redefinir cosas que ya estaban significadas por otros (personas, instituciones, cultura, normas...). En la tarea del arte, por ejemplo, la observación del actor-persona juega un rol imprescindible para descubrir cualquier detalle de los sujetos: movimientos, relaciones, gestualidad y cualidades que son necesarias analizar y asumir en la elaboración de los dramas y en la

---

41 “Dirigido por Andrei Takovski. Recordando a Tarkovski”, film documental de Michal Leszczylowski. Filmografía Completa del cineasta ruso. (1988). Barcelona: Track Media.

construcción de los personajes. Ello requiere un entrenamiento centrado en la atención dentro del escenario. Lo mismo acontece en el investigador que utiliza la observación participante como un acto de atención precisa, abierta y flexible, pero concreta y disciplinada en el momento de la observación.

En su novela pedagógica *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, el maestro y pionero de la pedagogía teatral occidental Kostantin Stanislavski advierte a sus alumnos:

“cuando el mundo interior del hombre al que observan se descubre a través de sus actitudes, ideas, impulsos, bajo la influencia de las circunstancias dadas de la vida, pregúntense por qué actúa de esa manera y no de otra, qué pensamientos bullen en su mente. Deduzcan las correspondientes observaciones, determinen la relación que ustedes mantienen con el objeto de estudio y, mediante todo este trabajo, traten de captar las características de su espíritu.” (2003:132)

La tarea de la observación es ardua, se trata de un ver y mirar desde todos los ángulos humanos de lo observado. Se requiere una atención precisa hacia aquellos objetos, personas y sucesos que acontecen delante del observador. Pero se trata, además, de un ejercicio que se prolonga en la interpretación de lo sucedido o lo atendido. Esta interpretación es una continuación de lo observado en cuanto se requiere la memorización y una nueva concentración en aquellos detalles acaecidos durante la observación. A la hora de la interpretación hubo elementos que intentaré objetivar, pero otros se deslizan en lo subjetivo, pues se hicieron inevitables las aportaciones de datos sustraídas de la imaginación, las percepciones sensoriales propias, incluso los estereotipos culturales y sociales que están inoculados en nosotros. Esta dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo a través de la observación participante fue en sí misma un diálogo de uno mismo con el mundo que le rodeaba. No para imitar o reproducir con exactitud lo observado, como pudiera ser en el caso del arte, sino para analizar críticamente y comprender socialmente qué es lo que ocurre y por qué. La observación contextualizada en un fenómeno como el sinhogarismo desde lo institucional tuvo en mí estos precedentes. Por ello, la decisión de incluir esta técnica dentro del trabajo de campo me acarrió contradicciones que no deseché y que asumí como un elemento de lo humano en el proceso de la investigación. Como argumenté, mis experiencias en el terreno del sinhogarismo configuraron un modo de pensar y considerar el fenómeno desde una posición concreta y decidida. Después, tras la deliberación acerca de las causas y los efectos que provocaba un problema de este tipo



en las personas entré en un cuestionamiento profundo acerca de la incidencia de estos en cuestiones tales como la vulneración de los derechos humanos.

Teniendo en cuenta estos aspectos decidí, como táctica, que en una primera fase, el primer mes, mi asistencia fuera, en la medida de lo posible, de incógnito. Pretendía con ello que los internos no supieran nada de mí o del proyecto de investigación con objeto de no condicionar sus reacciones y actitudes ante mi presencia. Esto fue posible ya que en ese mes aún estuve en la fase de preparación del programa del taller de teatro con ambas instituciones. En este primer mes mi presencia en los CA se ceñía a reuniones cuyo objeto era la realización de la programación definitiva del taller de teatro. Esto me permitió que, paralelamente, pudiese realizar estas primeras visitas. En el caso del CAM, la táctica fue factible. En el caso del CMM, por razones que tienen que ver con la constitución espacial del edificio (salas de convivencia y encuentro de los acogidos) en la que las relaciones entre acogidos y personal del Centro son más directas, no fue tan fácil. Fundamentalmente por mi apariencia, desde un primer momento percibí que ellos y ellas me observaban como alguien ajeno. El asunto se complicó aún más debido a que el trato que me proporcionaron los monitores, monjas y personal en general del CMM no era el mismo que a los y la internas.

En líneas generales, la observación participante que conseguí planificar en esta corta etapa me permitió no entrar en contacto con los sujetos de manera directa e inmediata. Me permitió, por ende, percibir espacios, tipos de relaciones y situaciones desde fuera, en la que yo mismo como observador estuve sujeto a un encuentro o reencuentro sin intermediación con lo observado. Por tanto, durante este primer mes de trabajo de campo, además de las cuestiones referidas con la programación definitiva, me dediqué a hacer visitas periódicas en cada CA sin tener proyectada ninguna actividad de antemano. No obstante, dejé abierta la opción de poder colaborar en aquellas tareas que la dirección de cada CA estimara oportuno. No se dio el caso, en ninguna de las ocasiones me pidieron tal apoyo, por más que mostrara mi predisposición a colaborar ante los profesionales. Las 11 visitas que realicé consistieron en acudir a cada Centro con el único propósito de estar, ver y oír. En el caso de que algunos acogidos pudieran reconocerme de mi etapa anterior como profesional del CAM, como así ocurrió en algunas ocasiones, la respuesta fue que estaba allí para realizar una investigación social. Antes de comenzar la descripción organizativa de las sesiones, configuré una especie de hipótesis sobre lo que quería observar. En el mismo anoté de la siguiente manera estos aspectos:

- Cotidianeidad: pautas de comportamiento y actitudes.
- Cotidianeidad: modos de relaciones entre acogidos y acogidas en cada espacio.
- Cotidianeidad: modos de relaciones entre personal de las instituciones y los internos.
- Espacios comunes y espacios por áreas: habitaciones, talleres, etc.
- Espacio externos a los Centros de Acogida, específicamente en las entradas y alrededores a cada uno de estos.
- Reacciones personales frente a algunos acontecimientos.

El instrumento principal de mi trabajo eran los sentidos: la mirada, el oído y el olfato y, cómo no, también los sentimientos que experimentaba a través de ellos. En lo sustancial, el registro lo hice a través de un *diario de campo* en el que anotaba cada una de las observaciones objetivas y, posteriormente, las reflexiones que me causaban. Estos registros fueron realizados teniendo en cuenta los tiempos y disponibilidades materiales, una vez finalizaban las visitas. En cualquier caso, intentaba que cada registro tuviera lugar en el mismo día de la visita. Además, he de decir, que hubo una segunda o tercera herramienta: el móvil, y específicamente la posibilidad de hacer fotos en algunas de las visitas. Esto tuvo sus limitaciones, en cuanto a que no debía transgredir la intimidad y privacidad de los acogidos y acogidas. De hecho, una de las directoras de uno de los centros me insinuó la prohibición de hacer fotos dentro de la institución, tan solo se podría permitir durante la realización de los talleres de teatro y con el consentimiento de los asistentes. Por todo ello, sólo realicé fotos externas de los centros o de algunos de los carteles anunciadores dispuestos en los tableros de anuncios.

Para esta primera fase, que llamé *fase de introducción*, de un mes de duración, planeé seguir un patrón de horarios y días de la semana que me permitiera hacer la observación intentando abarcar en lo máximo posible los momentos y situaciones relevantes de cada Centro. Por una parte, las visitas se harían en tiempos y espacios repartidos semanalmente, de lunes a jueves y en fines de semana:

En el primero, de lunes a jueves, se haría en horarios de tarde y noche. Desde las 16.00 horas aproximadamente hasta las 24.00 horas, tiempo límite que tenían los acogidos para acostarse en sus habitaciones. En esta franja sólo podía asistir los miércoles por las ma-

ñanas, de 8.00 a 11.00. La demarcación horaria reflejada respondía a mis horarios como profesional, que estaban concentrados en horarios de mañana, menos los miércoles que podía disponer de ese intervalo. De este modo, fui asistiendo todos los días de las cuatro semanas del mes de marzo de 2014, de tal modo que la primera semana fui cubriendo días impares, lunes y miércoles en CMM y los días pares, martes y jueves, en CAM. La segunda semana invertí los turnos de visitas, lunes y miércoles CAM y martes y jueves CMM. La tercera semana asistí lunes y martes al CMM y miércoles y jueves al CAM. La última semana lo hice a la inversa.

La segunda periodicidad, de viernes/tarde a domingo/noche, fui intercalando las visitas de la siguiente manera: primer fin de semana, viernes tarde en CAM, sábado mañana CMM, sábado tarde CMM y domingo mañana CMM y domingo tarde CAM. El siguiente fin de semana lo hice a la inversa. El tercero lo dediqué por completo a asistir al CAM y el último al CMM. Esta calendarización tenía como finalidad alcanzar un nivel de observación lo más exhaustiva posible teniendo en cuenta los tiempos administrados en las instituciones que estaban demarcados en tres franjas horarias: mañanas, tardes o noches. El planteamiento general diseñado para la ejecución de este proceso, ideado un tipo de observación participante distanciada hasta otro más en contacto con los sujetos, aspiraba a una observación completa con la que recoger tanto aspectos centrados en la comunicación no verbal (por ejemplo), la corporalidad dentro de un espacio concreto o los discursos a través de conversaciones informales. Con ello quería, como investigador, poder llegar a sentir qué efectos se producían en mí a partir de las interpretaciones subjetivas que estimé eran necesarias en la confrontación con el objeto de estudio. Exploraciones que me dieran acceso a una información donde pudiera reconocer y reconocirme y, sobre todo, que me facilitara información de nuevos significados.

La agenda prevista para esta *fase de introducción* estaba concentrada en las visitas a los CA con el propósito de confrontarme con una realidad que dejé de conocer de manera directa años atrás. Este era el propósito principal. No obstante sospechaba que una vez iniciado los talleres de teatro en cada espacio y con cada grupo iba a tener menos tiempo para este cometido, como así fue.

A la segunda temporalización de la observación participante la denominé *fase de inmersión*. Como ya anoté, el inicio progresivo de los talleres de teatro iba a ocupar el programa de una manera central. Por ello, la fase de inmersión de la observación tenía como

agenda una disposición de visitas más repartidas y desde la disponibilidad aleatoria del tiempo que me quedara.

Por ello, estas se realizaron en días y horarios sueltos. Muchas tuvieron una contingencia práctica. Por ejemplo, tenía dispuesto aprovechar las salidas de los talleres de teatro o las reuniones esporádicas para evaluar o programar que tenía con las instituciones, para hacer visitar uno u otro Centro de Acogida y así completar observaciones complementarias. Durante los meses de abril a junio las visitas fueron una semanalmente en cada CA. A veces interrumpidas por la relevancia que estaban tomando los talleres de teatro respectivos de cada espacio. Las once visitas comprendidas en estos meses fueron en horario de tarde. A partir del mes de junio, tuve que calendarizar las visitas de manera más esporádica, dependiendo de los talleres. Hasta el mes de diciembre de 2014 pude realizar un total de 35 visitas centradas en la observación participante. En los últimos meses, la observación en ambos espacios se llevó a cabo en visitas de fines de semana. A partir de marzo de 2015 decidí dar por concluido este bloque del trabajo de campo. La razón fundamental era que consideré haber podido cumplir con el mínimo auto exigido de visitas y, en segundo término, los meses de trabajo de campo que quedaban iban a estar cargados de tareas en los talleres de teatro.

Con respecto a *Teatro de la Inclusión*, la observación participante forma parte intrínseca del trabajo en los ensayos. No puedo hacer referencia a una observación participante ajena o separada del resto de las tareas acometidas en este grupo porque, en sí, el proceso constituido con los participantes contiene momentos de observación mutua que se registran y se intercambian por medio de espacios concretos en los que todos y todas opinamos acerca de lo que ocurre, tanto en las sesiones como en el resto de la semana. Estos espacios están contenidos en el programa de ensayo y consisten, materialmente, en una media hora al inicio y otra al final de uno de los dos ensayos semanales (normalmente el primero de cada semana) y en los que cada persona puede hablar acerca de cómo está y cómo le ha ido durante los días posteriores al último ensayo y realizar una valoración acerca de lo acontecido en el ensayo, tanto en el nivel artístico-creativo como en el aspecto de las relaciones y actitudes.

### *Historias de vida y Reminiscencia*

Durante la observación participante se produjeron encuentros y conversaciones en los que algunos de los acogidos y acogidas relataban partes de sus vidas. No fue un propósito marcado en el inicio del proyecto, pues las historias de vida estuvieron presentes como una

técnica inserta en el taller de teatro, como a continuación explicaré. En muchos momentos, los relatos configuraron una especie de *narrativas* (Bruner, 2009) en las que ellos y ellas hacían uso de sus pasados como forma de reconocimiento. Al menos esto es lo que percibí tras preguntarme el por qué de estas disquisiciones en charlas, aparentemente intrascendentes, y ante un desconocido como yo. Al hilo de esto, Ricoeur apuntaba que “el momento de la rememoración es, pues, el del reconocimiento” (2010:63). Ello albergó una idea en mí acerca de la relevancia de las historias de vida como una técnica que debía considerar.

En efecto, si en un principio pensé en la *entrevista estructurada y semi-estructurada* como una de las técnicas para el trabajo de campo, las rememoraciones de algunos acogidos, producidas en el trasiego de las visitas a los CA, me hicieron reconsiderar la elección de las historias de vida como un recurso que podía tener mayor coherencia con una ética práctica de derechos humanos aplicada en el contexto en el que me encontraba. La perspectiva hermenéutica de Ricoeur me lanzaba la idea de la rememoración como algo no abstracto, sino activo, y que concuerda con una propuesta reivindicativa de aspectos que tienen que ver con aspectos como la dignidad o los derechos humanos: “acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, “hacer algo” (2010:81). Este “hacer algo” cambiaba la idea de las entrevistas como una técnica unidireccional, de mera recogida de información según las necesidades de la trabajadora social. En primer término, devino de la idea de *reflexividad humana* de la que se derivan las capacidades; en este caso, “la capacidad de volvernos al pasado y alterar el presente en función de él, o de alterar el pasado en función del presente. Ni el pasado ni el presente permanecen fijos al enfrentarse a esta reflexividad” (Bruner, 2009:118). Entonces ya no se trataría de que yo entrevistara y alguien respondiera, sino de preguntarnos desde un estado de cosas y emociones que no quedaran fuera del contexto dialéctico entre entrevistador y entrevistado. Se trataría, pues, de un contarnos a partir de este encuentro en el que la historia de vida “contada a una persona determinada es, en este sentido profundo, el producto común de quien la cuenta y quien la escucha” (Bruner, 2009:131).

Hay un segundo motivo, la hermenéutica; por medio de la historia de vida planteaba la interpretación de unos relatos que pertenecían a los protagonistas. Este “reconocimiento de la subjetividad como fuente de conocimiento” (Tejero y Torrabadella, 2010:55) tuvo, pues, en el enfoque biográfico, un sentido práctico no sólo para la investigación, sino principalmente para el individuo. Consistió en un análisis que posibilitó la *reflexividad*

*crítica* como un elemento de *reminiscencia* en el cual hubo una actividad concordada, en el que las personas “se comunican y comparten sus recuerdos con el propósito de comprenderse entre sí o de comprender una situación compartida [...] con el objetivo de generar un cambio en su vida presente” (Bornat, 2001:57). Si bien esta autora hace referencia a la reminiscencia como técnica fundamentalmente grupal, yo me basé en la subjetividad, recurriendo a un modelo centrado en las *historias de vida* de cada una de las personas.

Por último, es importante resaltar que la reminiscencia conllevaba este análisis y/o reflexividad crítica como una posibilidad que podía acontecer o no. En todo caso, la historia de vida facultaba un conocimiento de un pasado que Bornat, haciendo referencia al método de interpretación biográfica, “se propone establecer vinculaciones conceptuales entre los sucesos descritos en las historias de vida de los individuos y temas estructurales tan amplios como los de la clase y el poder” (2001:67). Este último punto era de un interés especial para la investigación, pues en mi objetivo estuvo la hipótesis de conectar ciertos elementos del pasado y el presente con categorías tales como el sinhogarismo.

La planificación prevista para realizar las historias de vida estuvo sujeta a la confianza generada con los participantes durante los primeros meses del trabajo de campo. Pensé que esta era una condición necesaria para albergar la idea de llevar a cabo la técnica y que, además, pudiera derivar en una reminiscencia desde las argumentaciones antes descritas. Por ello no cerré un número de reuniones, tampoco contemplé un perfil cerrado de participantes. Sí tuve claro que debía hacer un reparto bien distribuido según el género y las edades en cada CA.

Con el grupo *Teatro de la Inclusión*, pude aplicar historias de vida y *revisión de vida* de un modo más accesible. Desde hacía algún tiempo, en algunos ensayos practicábamos historia de vida y revisión de vida como un medio de reflexividad crítica en el análisis grupal de algunas conductas de auto-culpabilidad que los miembros del grupo expresaban. Este descubrimiento, validado en los últimos meses, fue un estímulo para un desarrollo definitivo con los otros dos grupos.

Las primeras historias de vida fueron concertadas con aquellas personas que más estaban participando en las sesiones de teatro. Por ello, estas no fueron produciéndose hasta el mes de abril, que fue cuando tuve las dos primeras. Con objeto de no desaprovechar las oportunidades que me daban los participantes que aceptaron, hice un guión con objeto

de no dejar nada a la improvisación. Estudié diferentes tipos de cuestionarios y entrevistas entre algunos de los modelos científicos que creí de rigor y, definitivamente, opté por tomar el modelo de historia de vida de McAdams (1995) el cual traduje del inglés original e hice una adaptación al contexto en el que me encontraba. Este modelo estaba configurado en una serie de secciones en las que había ítems generales como, por ejemplo, la descripción de los acontecimientos críticos de la vida del entrevistado. Aunque en la adaptación dejara así las secciones, fui introduciendo progresivamente otros ítems dentro de las secciones diseñadas por McAdams u otras nuevas que añadí por considerar que eran necesarias para el propósito de la investigación (Anexo 3).

En un primer bloque temático estuvieron aquellas preguntas referentes a la vida del entrevistado, desde una visión general hasta detalles más personales. Este bloque de preguntas tenía como finalidad generar vínculos entre entrevistado y entrevistador e ir construyendo una composición general acerca de la historia, entrando en momentos y situaciones con mayor exhaustividad o de manera general, dependiendo de cómo se encontraba la persona y su disponibilidad hacia la entrevista y, sobre todo, a la rememoración de su pasado. Cuando me refiero a preguntas o entrevista, como tales, en muchas ocasiones consistían en enunciados que conformaban épocas o etapas de vida, por ejemplo: “infancia”, “relaciones familiares”, “situación laboral”, etc.

En el segundo bloque entrábamos en detalles que puntualizaban aspectos relacionados con su situación actual, las causas y efectos de la misma, así como aspectos sociales y de otra índole. Se recoge información sobre cómo percibía él/ella que lo veían los demás. Aquí entrábamos en el tipo de relaciones que tenía o había tenido con la familia, compañeros y amigos, etc. Así mismo, cómo le afectaba esta situación. Al mismo tiempo se le solicitaba que pudiera hablar de aspectos relacionados con otras personas en su misma situación, de cómo se sentía en el Centro de Acogida, acerca de la política, la religión, qué pensaba sobre los derechos humanos, etc. Finalmente, cerraba este segundo bloque con preguntas acerca de cómo se sentía en el taller de teatro, si consideraba que servía para algo, etc. La sesión concluía con comentarios acerca de cómo se sintió durante la entrevista, aspectos que deseaba concluir o retomar, así como si deseaba o necesitaba preguntarme algo.

En total se realizaron 26 historias de vida. En el CAM se realizaron 6, en CMM 11 y en *Teatro de la Inclusión* 9. En total, 9 fueron de mujeres y 17 de hombres. El procedimien-



to que llevé a cabo para la captación fue simple. En algunas sesiones de los talleres de teatro, bien al inicio o al final de estos, planteaba la opción a los participantes de manera libre y voluntaria. Lo cierto es que esto no llegó a funcionar y, por tal motivo, al final de las sesiones les pedía a los participantes que consideraran la propuesta. Esta segunda táctica tuvo más éxito que la primera. Sin embargo, como explicaré en los resultados, las reacciones ante este tipo de técnicas no fueron bien recibidas por la mayoría de acogidos y acogidas. Las reuniones con los participantes estaban previstas con una duración de 2 horas máximo.

Los espacios para las historias de vida estaban localizados en lugares determinados por cada Centro de Acogida. Por ejemplo en CMM llegué a realizar las 11 sesiones en un salón de reuniones del equipo técnico. En CAM se llevaron a cabo en el patio o en un salón de paso a las habitaciones en la sala superior del edificio, con las consiguientes dificultades de interferencias y escasa o nula privacidad. En *Teatro de la Inclusión* las entrevistas se realizaron en el espacio donde el grupo ensayaba en ese momento, que estuvo localizado en el pabellón deportivo del colegio público “Paz y Amistad” en el Polígono Sur.

De manera extraordinaria realicé dos entrevistas fuera de los espacios institucionales o de las localizaciones próximas al trabajo de campo. Concretamente, una fue en una cafetería a petición del participante. La segunda fue en una de las calles contiguas en una hora nocturna y tras salir de una de las visitas en el CMM. Con respecto a la primera, la persona quiso que le invitara a un café, petición que acepté porque creí que no atañía, de manera ética o perversa, a la investigación. No obstante, este hecho llegó a ser conocido por la directora del CA donde pernoctaba el participante y mostró cierto malestar por su parte. Reacción esta que no llegué a comprender con respecto a cómo podía afectar a la institución. La segunda fue una noche de invierno que me encontré a uno de los participantes de los talleres de teatro de uno de los CA, que había sido expulsado del mismo, y que se encontraba durmiendo en la calle. Al verme disimuló. No obstante, le saludé y pregunté qué había sucedido para que fuera expulsado. Bajo la excusa de un bocadillo que me pidió, pues no había cenado, le propuse la entrevista y fue así como se produjo.

Para finalizar la descripción de esta técnica, hay que resaltar que ocasionalmente las historias de vida estuvieron incluidas en los *grupos de discusión*, aspecto este que explicaré en el capítulo 5 (Resultados). Ello fue como consecuencia de un nivel de confianza



grupales de enorme calado en el que los participantes tuvieron la necesidad de hablar sobre aspectos que tocaban directamente con la revisión de vida.

### *Grupos de Discusión*

Como nos señala Ibáñez, es interesante advertir que el *grupo de discusión* fue una de las técnicas más relevantes de la sociología crítica de la Escuela de Frankfurt, aduciendo que “las posibilidades de juego están limitadas por las posibilidades de correlación entre la micro-situación y la macro-situación, entre la composición del grupo y el tema de discusión” (2003:282). En este sentido, los planos micro y macro estuvieron yuxtapuestos en un espacio discursivo común a partir de la coincidencia de contenidos que versaban sobre problemas estructurales (desempleo, no tener un hogar, el rechazo de la sociedad, etc.) y que entrañaron directamente la imposición que significa el *sinhogarismo* o la necesidad de vivir en un CA. En este sentido, la información a los participantes acerca del motivo de la técnica, centrándome en la relevancia de la comunicación y la participación, fue uno de los puntos prioritarios. La creación de un espacio libre, sin un control de fuera (institucional) que impidiera el acceso a un *poder decir, poder contar y contarse* (Ricoeur, 2005:106-110) según sus sentimientos y opiniones, fue clave para el transcurso de esta dinámica.

Si en las técnicas anteriores la atención iba dirigida hacia una subjetividad centrada en lo personal (historias de vida) y en lo general, dentro de un contexto determinado (observación participante), en esta la especificidad estuvo en lo grupal. La elección de los *grupos de discusión* en el trabajo de campo trataba de cubrir un tipo de conocimiento complementario a las teorías acerca de una realidad social como el *sinhogarismo*. La finalidad era la de poner en diálogo las diversas percepciones de la realidad de los sujetos participantes. El grupo de discusión fue una herramienta que puso el acento en los discursos y opiniones acerca de temas y contenidos que estaban relacionados con sus historias de vida, con el contexto socio-político en el que se encontraban y, con todo esto, con la realidad o realidades en las que vivían. Las voces enunciadas en estos espacios de participación a través de las palabras pertenecieron a una *pragmática del discurso* (Ricoeur, 2005:106) donde los protagonistas pueden hablar, o como puntualiza el propio Ricoeur, pueden “contar y contarse desde una apropiación crítica” (2005:111). Para Ibáñez “el grupo es el lugar privilegiado para la lectura de la ideología dominante” (2003:126) y, así mismo forma parte

de un contexto determinado, “es del espacio, el discurso del tiempo: el grupo de discusión está en el espacio, tiene cuerpo, sólo el tiempo en que habla” (2003:274).

La proyección de esta técnica grupal dentro de un espacio y un tiempo marcado por el fenómeno del sinhogarismo y con la participación directa de los protagonistas conllevaba tres objetivos. En un principio, ofrecer un espacio discursivo constituido por un grupo y a partir de unos temas de interés para ellos y ellas. En segundo término, como consecuencia del primero, recoger información de las opiniones vertidas a través de las discusiones como un espacio de análisis, corroboración y refutación para la investigación. El tercero, consistía en aprovechar los contenidos tratados en los grupos como preámbulo para la expresividad corporal y creativa a través de la aplicación posterior de las técnicas teatrales.

Hay que tener en cuenta que una de las dificultades que pronosticaba era la falta de comunicación o la poca disponibilidad a participar en espacios de este tipo. Aspecto este que ya se comentó en las reuniones previas con las respectivas direcciones y equipos técnicos de las dos instituciones. La participación solía ser parca a tenor de las condiciones en las que se encontraban los acogidos. Si, además, a esto le unimos la desconfianza que sentían de todo aquello que proviniera de organismos oficiales, institucionales o académicos, como el universitario, completaba un mapa que no era fácil de retocar. Por el contrario, la posibilidad de abrir un dispositivo en el que los participantes discutieran en función a unas temáticas resultaba de un interés claro para la investigación.

La puesta en marcha de los grupos de discusión dependía de la organización y programación interna de cada institución y centro de acogida. Según el diseño del trabajo de campo, la intención fue organizar un número de sesiones en cada uno de los CA más el grupo ya organizado en *Teatro de la Inclusión*. Y así se hizo. En la sesión de presentación del proyecto de investigación realizada a los acogidos de cada centro, que ya describí anteriormente, ya les informé acerca de esta técnica. Sin embargo, cuando comenzamos con las sesiones específicas de los grupos de discusión traté de centrarme más en las condiciones y aspectos concretos que generaba la misma. Por ello, les detallé aspectos tales como los temas y contenidos, la estructura de la dinámica, los criterios y pautas de la dinámica (respeto de las opiniones, turnos de palabras, etc.), el necesario compromiso de confidencialidad, tiempos de duración, etc. La apertura de esta dinámica abría un proceso más relacional y directo con los sujetos. En el caso de la observación participante no hubo una información previa y pública a los participantes, las interacciones se produjeron

de manera improvisada. Con el grupo de discusión era diferente. La actividad requería una presentación detallada con información exhaustiva sobre aquellos aspectos que los participantes quisieran saber.

En cada centro de acogida se organizó una reunión con una convocatoria abierta a todos los acogidos que estuvieran interesados. En ambas, informé de la primera sesión del grupo de discusión. La selección de participantes fue abierta en los dos centros. A propuesta de la dirección, en el CAM se puso la condición de no entrar en las sesiones con síntomas de alcoholismo o de consumo de sustancias tóxicas. En CMM no se puso ninguna condición previa. En una primera etapa, en el CAM se apuntaron 12 personas, 2 mujeres y 10 hombres. En el CMM se apuntaron 18 personas, 3 mujeres y 15 hombres. Con respecto al grupo de *Teatro de la Inclusión*, fueron 9 las personas que estaban participando en los ensayos y con los que podía contar para organizar el grupo de discusión. Con respecto a los dos primeros grupos, la participación fue consolidándose progresivamente hasta alcanzar un número de participantes cuasi fijos. Como se puede apreciar en los cuadros correspondientes de los participantes por espacios, el número definitivo que asistió regularmente a las sesiones fueron 24 en CMM, 11 en CAM y 9 en *Teatro de la Inclusión*.

No obstante, en una primera época, la asistencia no era estable. Las respuestas de aquellos que dejaron de asistir eran a veces evasivas, otros alegaban que tenían otras actividades externas y sus horarios eran incompatibles. En el CMM, en las primeras sesiones, hubo deserciones en el desarrollo de las discusiones debido a puntos de vista divergentes entre asistentes que crearon irascibilidad y salidas repentinas en medio del debate. La inestabilidad de la asistencia creó enormes dificultades en el desarrollo de la actividad, hasta el punto que en CMM, la dirección planteó una reunión con los acogidos donde se les advirtió de la necesidad de adquirir un compromiso de asistencia normalizada si no había otros asuntos más relevantes que justificaran la ausencia. Por el contrario, en CAM conté desde un primer instante con el acompañamiento de una educadora que resultó imprescindible para que la inestabilidad inicial fuera cambiando hasta configurarse un grupo estable y comprometido.

Los espacios dispuestos por cada institución para la realización de los grupos de discusión consistieron en salas comunes que estaban ubicadas en cada centro de acogida. En CAM, el espacio fue al principio una sala de estar en la última planta del edificio. El lugar era tranquilo pero pequeño, contaba con algunas sillas a las que se añadieron otras

para completar el aforo fijado según el número de participantes. A pesar de lo reducido del mismo, era agradable, con escasa luz pero eso facilitaba la intimidad que necesitábamos.

La sala dispuesta en el CMM tuvo más inconvenientes. El lugar provisto era la sala de estar, un espacio común donde los acogidos y las acogidas veían la televisión. Era el único espacio disponible en todo el centro. De un modo evidente, para mi, las dos horas programadas en este espacio resultó una especie de “ocupación” de un lugar que era para muchos un momento de ocio y esparcimiento. Por ello, la previsión de ubicar este espacio como lugar de la actividad no me resultó convincente. Tal como comprobé durante la observación participante, la sala era la más concurrida, más aún en los horarios programados para la realización de los grupos de discusión. Comunicué mis dudas acerca de la idoneidad del espacio pero desde el equipo técnico del CMM la respuesta fue invariable: el objetivo principal era obligar a los acogidos que no vieran demasiado la televisión y con ello posibilitar la participación en otro tipo de actividades y tareas como era el caso del grupo de discusión. Si bien estuve de acuerdo con el razonamiento, la estrategia no dio el resultado definitivo que ellos creían. Desde mi punto de vista, y a tenor de la percepción recibida, fue un constante fastidio para el resto de acogidos que no participaban de la actividad tener que desalojar la sala durante aquellas horas dos días a la semana. Con todo ello, el espacio tenía los metros adecuados para realizar las actividades. Así mismo era luminoso y tranquilo. Tenía otro hándicap: al inicio y finalización de las actividades teníamos que ordenar el espacio según la configuración que tenía como sala de televisión. Por ello, con la ayuda siempre de algunos miembros del grupo, amontonábamos los enormes sillones en un rincón en cada inicio para después volver a colocarlos a la finalización. Normalmente, los que se prestaban a la tarea eran quienes después de cada sesión continuaban discutiendo sobre los temas tratados en el grupo.

En cuanto a la temporalización, en cada centro de acogida se puso una sesión semanal, con una duración de una hora y treinta minutos, con la opción de ocupar dos horas completas, dependiendo del nivel de interés y participación. En CAM se programó los lunes de 19.00 a 21.00 horas y los miércoles de 9.30 a 11.30 horas. En CMM, los martes de 15.30 a 17.30 horas. En la calendarización se previó un total de 5 meses para llevar a cabo esta técnica, finalmente duró 9 meses, con un total de 34 sesiones realizadas en los tres espacios del trabajo de campo. La prolongación fue debida, nuevamente, a incidencias ajenas a la planificación del trabajo de campo; incidencias que formaban parte del contexto circunstancial sobrevenido por las instituciones o por los grupos.

Cada tema elegido y aprobado por consenso en los grupos de discusión podía tener 2/3 sesiones de duración, dependiendo de la intensidad de los contenidos y el nivel de participación. La mayoría de las veces las temáticas fueron elegidas por los grupos en función a una serie de centros de interés que los participantes mostraron en el inicio de cada sesión. La elección de los temas se hizo de manera consensuada. En los inicios de cada sesión yo abría un turno de propuestas, estas se consensuaban y por votación a mano alzada salían aquellos temas preferidos por los participantes. En otras ocasiones era yo quien les planteaba el tema en relación a la investigación que estaba llevando a cabo, dejando a los asistentes que decidieran si eran sugerentes o no, pudiéndolos cambiar por otros de su interés.

Generalmente, los temas eran presentados para sus respectivas discusiones en cada grupo de manera paralela y en un mismo calendario de fechas. Por motivos prácticos, las temas se presentaron y debatieron en un orden prioritario respecto a los grupos de los CA; en Teatro de la Inclusión, dado que era un grupo que se acomodaba más a los tiempos dispuestos por la investigación, se realizaron una vez finalizados los temas en los grupos de discusión de los CA; de esta manera, me servía para poder comparar los contenidos de los discursos. Una vez terminados los grupos de discusión sobre cada temática, cada grupo de participantes debía de encontrar un nexo común entre los discursos realizados entre todos. De esta manera, se partía de una idea común, acordada, con la cual se pasaría a las técnicas de pedagogía teatral.

Los temas presentados por los participantes fueron los siguientes. Los títulos que señalo son los acordados por unanimidad en las sesiones:

- ¿Cómo es nuestro día a día?
- Los conflictos que hay en el Centro de Acogida.
- El empleo, tener un trabajo.
- ¿Por qué los inmigrantes tienen más derechos que los españoles?
- El trato que recibimos por parte de los técnicos de los centros de acogida.
- Cómo incide la pérdida de compañeros en el Centro y cómo afecta esto en el estado de ánimo. (Tema planteado tras el fallecimiento de un interno en uno de los centros de acogida).
- Sufrimiento, Incomprensión y Ganas de Luchar.

Por mi parte, los temas que propuse, y que tuvieron la aprobación de los grupos, fueron los siguientes:

- ¿Qué esperas del taller?
- ¿Qué piensas de la sociedad?
- ¿Cómo te ves a ti mismo/a?
- Prejuicios/ estereotipos.
- Derechos.
- Empleo como factor de seguridad y vivienda como factor de estabilidad.
- ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre las instituciones y las personas acogidas?

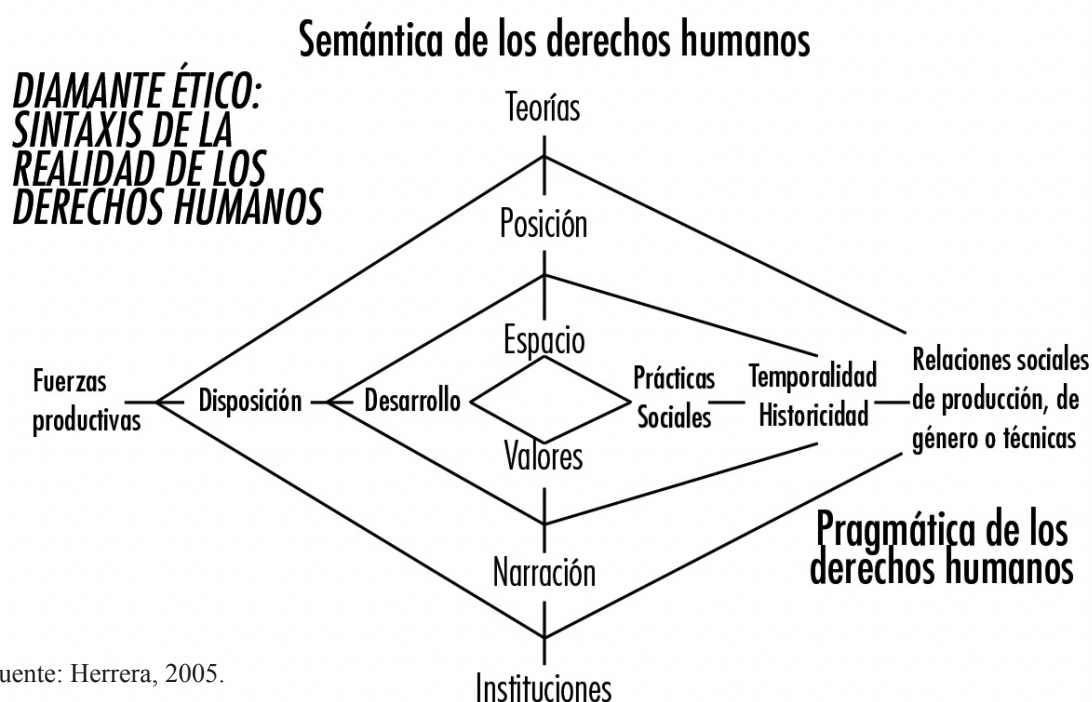
Como podemos observar, algunos de los títulos entre una y otra propuesta eran coincidentes. La contingencia de estos temas no estuvo predeterminada por las propuestas planteadas por mi parte, como una forma de hegemonizar o anticipar los contenidos de la investigación. En este sentido, en un primer período, prioricé los temas presentados por aquellos participantes que quisieran hacerlo y que fueron consensuados por los grupos. De esta manera, para no saturar los temas repetidos, propuse los títulos que estimé de importancia, y que ya fueron tratados anteriormente por los acogidos bajo un título o lema diferente, transcurridos uno o dos meses de la primera discusión. Tengo que añadir que los títulos seleccionados en función a las categorías de interés para la investigación fueron seleccionados con meses de antelación a la puesta en marcha del trabajo de campo. Por ello, estimo que la coincidencia en cuanto a los temas propuestos por una y otra parte (participantes e investigador) es un elemento importante a considerar. También es de destacar que cuando hablamos de temáticas estas no están cerradas a unos contenidos fijos. En la mayoría de la ocasiones se entremezclaban temas y contenidos, por ejemplo, ante una discusión acerca de la imagen personal como reflejo de la auto-identificación y la identidad social surgían aspectos como la carencia de un empleo estable o de una vivienda como requisitos imprescindibles para re-hacer una vida normalizada.

Las “interpretaciones y análisis” (Ibáñez, 2003:267) dentro de las discusiones se realizaron de manera conjunta entre investigador y grupos en un nivel de auténtico intercam-

bio de conocimientos acerca de temas que, como el estigma o los derechos humanos, les competía de manera directa. Esto se llevó a cabo de manera gratificante para el estudio y como hito de calidad de una metodología aplicada desde valores procedentes de los derechos humanos y la emancipación del trabajo social crítico. El colofón de este tipo de conocimiento a partir de análisis grupales acerca del sinhogarismo en su totalidad social pero, marcado por las vivencias de los protagonistas, tuvo lugar en la idea de proponer a cada grupo la aplicación del “diamante ético” del profesor Herrera Flores. Aunque solo se pudiera llevar a cabo de manera completa en uno de los tres grupos (*Teatro de la Inclusión*), ya que en el grupo CMM no pudo finalizarse por motivos ajenos al grupo y al investigador, la experiencia práctica producida tras la finalización del mismo fue reveladora.

La propuesta fue realizar en cinco sesiones del *grupo de discusión* esta metodología que consistía en la aplicación de una serie de planos y categorías que Herrera definió como “semántica y pragmática de los derechos humanos” y en las que se encontraban elementos conceptuales y materiales.

Gráfico 4.



Fuente: Herrera, 2005.



Para Herrera el diamante ético es una figura que

“pretende afirmar la indiscutible interdependencia entre los múltiples componentes que definen los derechos humanos en el mundo contemporáneo. Y como diamante *ético* nos lanzamos a una apuesta: los derechos humanos vistos en su real complejidad constituyen el marco para construir una ética que tenga como horizonte la consecución de las condiciones para que “todas y todos” (individuos, culturas, formas de vida) puedan llevar a la práctica su concepción de la dignidad humana” (2005:107).

En el plano operativo del grupo en cuestión, esta metodología consistió en un análisis exhaustivo y profundo de los derechos humanos como objeto de vulneración desde las vivencias de un grupo de 12 personas sin hogar. A diferencia con el resto de grupos de discusión, en estas sesiones se partieron de unos temas específicos que, siguiendo el diseño realizado por Herrera del diamante ético, estaban clasificados de la manera que se puede apreciar en el diagrama. No obstante, los elementos conceptuales y materiales fueron transcurriendo en función a los discursos de los participantes, de tal modo que aunque comenzáramos con uno de estos elementos (por ejemplo teorías, fuerzas productivas...) se permitió que las opiniones dieran lugar a un elemento antes que otro según la ordenación del autor. Los resultados de este trabajo fueron decisivos en el manejo de la información de los participantes.

En general, todas las sesiones de los grupos de discusión se llevaron a cabo comenzando con una presentación por mi parte donde exponía el tema o pregunta. A modo de ejemplo, en mi caso exponía el tema “estigma” desde algunas de las definiciones de Goffman; en el caso del diamante ético, explicaba las definiciones según Herrera. A continuación, se pasaba al turno de palabras que derivaba en la discusión y, finalmente, en una síntesis o compendio de los contenidos tratados. En caso de que los temas fueran iniciativa del grupo, era uno de los participantes o un pequeño grupo (según la ocasión) quienes hacían lo mismo. A partir de ahí, el desarrollo era controlado por el propio grupo desde una estructura en la que “la forma colectiva del discurso genera una relación circular transitiva entre los miembros del grupo” (Ibáñez, 2003:313). Sintetizo en un sencillo esquema la estructura básica del grupo de discusión en los grupos de trabajo:



Gráfico 5.



#### 4.2.2. Técnicas de pedagogía teatral. Taller de Teatro

Encuadro en el taller de teatro una serie de técnicas que pertenecen a la pedagogía teatral. Algunas, como *teatro imagen*, proceden de enfoques metodológicos como *teatro del oprimido* (Boal, 1989) basados en el teatro como instrumento pedagógico, político, de emancipación. Más que una técnica, *training* (Grotowski, 2009) es un conjunto de ejercicios que sirven para el entrenamiento creativo (mental y físico) del artista. Las *improvisaciones* es una técnica antigua, tal vez de la más usada en el proceso creativo del arte dramático, al menos en Occidente. Es una técnica que consta de tres variantes posibles, como se verá más adelante; en el trabajo de campo cumplió dos objetivos: la exploración de material sensible desde diferentes planos complementarios (humano, social, político, cultural) a través de la experiencia corporal de cada participante; la búsqueda de material creativo para la construcción de dramaturgias llevadas a cabo de manera libre y creativa por cada actuante.

Antes de iniciarnos con las técnicas teatrales quiero precisar dos conceptos que aparecen en este apartado y que son significativos del porqué de la aplicación práctica en el trabajo de campo.

En el arte actoral, la transmisión de técnicas y destrezas entre artistas ha estado presente a lo largo de la historia del teatro universal. Esta transmisión se realizaba dentro de las compañías o gremios entre padres e hijos o de aquellos con más conocimientos a los que empezaban a ejercitarse en este arte. Esto se ve reflejado en la *Comedia dell'arte* a través de trucos, juegos, acrobacias, etc., que conformaban un recurso actoral y dramático que eran legados dentro de las compañías. Sin embargo, la pedagogía teatral como la conocemos actualmente, es decir, una enseñanza estructurada, ordenada y sistematizada de un conjunto de técnicas por medio de un sistema metodológico es invención de Stanislavski y su obra seminal *el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* escrita a lo largo de su vida y editada en 1938. Tanto Stanislavski, primero, como Brecht después, impulsaron a través de sus escritos diferentes sistemas o métodos que podemos considerar de enorme trascendencia para el entrenamiento del artista y, en cierto modo, para la aplicación de algunas de estas técnicas en la hipótesis del teatro como metodología de la intervención social. Después de estos maestros vendrían otros y otras como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Anne Bogart, Julia Varley, Santiago García, etc., etc. Directores y directoras de escena que han puesto al servicio del teatro sus experiencias y estudios para este tipo de entrenamiento.

Para el propósito del trabajo de campo la pedagogía teatral era un sistema, o más bien, un espacio donde confluían complementariamente una serie de técnicas que bien podían provenir directamente de los métodos de estos maestros y maestras, o que resultaron de adaptaciones de los mismos. La adaptación de las técnicas al contexto y al colectivo del sinhogarismo se hizo en una labor encomiable pues se requería de nuevas reformulaciones aplicadas a personas y grupos que eran amateur, es decir, que no eran profesionales y que, en la mayoría de los casos, no habían tenido contacto con el arte teatral. En lo concerniente a la pedagogía teatral, me refiero a esta desde los postulados de Vieites:

“para hacer referencia a una disciplina, en proceso de construcción, que se ocuparía del estudio de lo que denominamos enseñanza teatral, en el plano más genérico, o enseñanzas teatrales si nos referimos al conjunto de disciplinas a través de las cuales se realiza algún tipo de formación teatral” (2006:158).

Añado a esta definición que, en nuestro caso, consistió en una formación artística y humana, es decir, que conllevaba procesos no meramente artísticos, comprendiendo áreas de desarrollo humano entrelazados a perspectivas tales como las capacidades creativas,

el empoderamiento, procesos de resistencia y emancipación, etc. En definitiva, hice un uso de una *pedagogía artística liberadora* cuyo objetivo fue “ampliar las posibilidades de formar un ser humano que sea dueño de su propio destino” (García, 1994:47).

Bajo el nombre de *taller* se auspició un espacio que fue, así mismo, un lugar de encuentro, ensayo y de aprendizaje. Fue en consecuencia un espacio de encuentro en cuanto se produjo una reunión entre personas con el objetivo de *ensayar*, es decir, de probar, a través de diferentes medios o técnicas, hipótesis, temas, teorías, tratamiento de conflictos, etc., que fueron de la incumbencia de los participantes. Este proceso estuvo basado en el aprendizaje porque en el taller se originó el intercambio de conocimientos, habilidades y experiencias que cada cual poseía y deseaba compartir. En el caso específico que nos ocupa, el taller de teatro devino de la práctica del teatro como espacio de ensayo y análisis crítico de aquellas realidades que estaban siendo constituidas a partir de la cotidianidad; es decir, de las características particulares y concretas de los sujetos y de los contextos en lo que estos y estas se encontraban en ese momento.

Debo reiterar que, aunque estructuro las técnicas en función a su procedencia, todas ellas formaron parte de un sistema interdisciplinario cuya finalidad dual era: 1) la recogida de información y conocimiento acerca del objeto de estudio; 2) la aplicación práctica de una metodología de intervención social basado en el teatro. Ambos puntos fueron ratificados en *espacios técnicos* donde se llevaron a cabo una conjunción integral entre técnicas de uno y otro campo. Una muestra fue la conexión entre el *grupo de discusión* con dinámicas teatrales como *teatro imagen* e *improvisaciones*. En el caso de las *historias de vida*, la información recabada en las mismas fue un refuerzo o una rectificación de algunas de las propuestas que formulé en el taller de teatro acerca de categorías como la identidad o la vulneración de derechos. Para su entendimiento, especifico aquí las tres técnicas que formaron parte del taller de teatro: *training*, *teatro imagen* e *improvisaciones*. El taller de teatro tuvo una temporalidad comprendida entre septiembre de 2014 hasta el final del trabajo de campo en noviembre de 2015.

### *Training*

Más que una técnica, el *trainig* consiste en una serie de *ejercicios físicos* (Grotowski, 2003) que fomentan cierto tipo de disciplina corporal. La preparación física del actor/actriz es fundamental para la adquisición de habilidades y destrezas corporales. En el arte

teatral el cuerpo se convierte en un dispositivo de lenguaje de enorme importancia, de aquí que todo entrenamiento físico sea necesario.

Tomo, pues, el concepto *training*<sup>42</sup> a partir de la aplicación funcional dada en el taller de teatro. En primer lugar, desde la significación dada por los dos autores que más los han desarrollado en la praxis, Grotowski y Barba. En segundo lugar, como una actividad que contempla una serie de juegos que sirven para el entrenamiento corporal y la expresividad del participante. Esto último no es extraño al significado práctico dado por los autores referidos, sin embargo, cumple una funcionalidad más cercana a un tipo de entrenamiento dirigido a participantes que no han tenido experiencias previas con el teatro como dimensión creativa y expresiva. Se trata de que estos ejerciten el cuerpo como lenguaje expresivo y de comunicación por medio del descubrimiento de las propias capacidades de cada cual. Y, con esto, que puedan acceder a otros planos de desarrollo expresivo-creativo más amplios.

Grotowski sostiene que estos ejercicios les sirven al actor y a la actriz para “descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales” (2009:77). Por su parte, para Barba (1999) estos ejercicios sirven para acompañar al actor hacia su autonomía, ayudándolo a ejercitarse en una disciplina que le hace tomar posición. Esta toma de posición va más allá del mero entrenamiento físico y creativo, tiene un sentido ético-moral,

“el training enseña a tomar posición ya sea como comportamiento, extra-cotidiano frente al escenario, ya sea frente a la profesión, al grupo en el cual se trabaja, al contexto social en el que se está inmerso: frente a aquello que se acepta y aquello que se rechaza” (Barba, 1999:171).

Esto es de suma importancia para la praxis que desarrollamos en la aplicación del teatro como herramienta de resistencia a la opresión con colectivos en contextos de exclusión. En el diseño del trabajo de campo, la opción de escoger una serie de ejercicios para el entrenamiento físico y mental de los participantes era un medio para el aprendizaje en el desarrollo de las capacidades. Entendido así, el *training* permite abrir la expresividad

---

42 Utilizo indistintamente el término (*training*) en su acepción original como la traducción del mismo (*entrenamiento*) porque ambos tienen el mismo significado práctico en el contexto semántico en el que es interpretado.

inherente al ser humano desde una corporalidad diversa y diferente, que no está regulada por una estética regida por cánones venidos del sentido de belleza según patrones culturales hegemónicos. Argumenta al respecto Boal que “la Estética no es la ciencia de lo bello, como se suele decir, sino la ciencia de la comunicación sensorial y de la sensibilidad” (2012:43). La pauta principal para la realización del training era la libre expresión como fundamento de una belleza que tiene miles de formas, pero, que todas forman parte del mundo de los sentidos y las sensibilidades. Y estos, entroncan con lo experiencial porque estos ejercicios sitúan al cuerpo en un terreno infrecuente para los participantes, pero no desconocido. Tomar sentido de lo corporal atañe a un reconocimiento de sí mismo indispensable para la autonomía y la recuperación de la identidad, en la que el sujeto por medio de su cuerpo evoca aquellos “lugares habitados” (Ricoeur, 2010 :65) que forman parte de su historia y de su vida. El cuerpo expresivo redimensionado en un tipo de *expresión* como construcción que “significa al mismo tiempo una acción y su resultado” (Dewey, 2008:93) se convierte aquí en un punto de partida con el que pretendí conjugar arte e identidad, participación y capacidades. De aquí que los ejercicios que a continuación relataré tenían una estructura sencilla, la cuestión principal fue la de activar la corporalidad hacia una forma con la que evidenciar la relevancia de un lenguaje que no fuese sólo el de las palabras.

La estructura del training estuvo dotada de ejercicios planteados por Grotowski con otros de Boal, sobre todo con aquellos que correspondieron a la fase descrita como *conocimiento del cuerpo* (1989:23) y con otros que iban surgiendo y que fueron de invención propia. Los ejercicios propuestos por Grotowski están dirigidos al entrenamiento actoral; sin embargo en nuestro caso fueron simplificados a un nivel más básico para entrenar cuerpos de personas que no han tenido la oportunidad de experimentar con este tipo de dinámicas. Los *ejercicios físicos* se presentaron como juegos que formaban parte de un entrenamiento corporal donde los participantes pudieran imaginar múltiples figuras y movimientos; de esta manera se experimentaron nuevas formas de expresión (no verbal) en un espacio no convencional y en el que toda acción puede resultar una figura artística planteada desde lo artístico. Evidentemente son ejercicios para entrenar el cuerpo, pero en su desarrollo extenso pueden ser juegos en los que experimenten otro tipo de corporeidad.

Estos ejercicios se materializaban en el taller de teatro de manera ordenada, sobre todo los primeros que aparecen a continuación, aunque, a veces, se planteaban aleatoriamente

unos u otros según el nivel de confianza y comunicación durante el proceso. La línea secuencial de ejercicios fue la siguiente:

- *Ejercicios de respiración* que iban de ejercicios sencillos: “inhalación y exhalación” taponando un orificio de la nariz y después el otro; hasta ejercicios de respiración aeróbicos donde se ejercitaban, paralelamente a la respiración, movimientos de las extremidades, caderas, tronco, abdomen, etc. Estos ejercicios intentaban seguir un patrón saludable desde la respiración total, es decir, teniendo en cuenta la respiración alta (torácica) y la baja (abdominal).
- *Ejercicios de estiramiento muscular*, consistentes en flexionar cada parte del cuerpo (cabeza-cuello, tronco, caderas y extremidades).
- *Ejercicios de calentamiento*, que básicamente se realizaron caminando por el espacio y siguiendo diferentes pautas: ejercitando manos y brazos, caderas, andando a diferentes alturas (en cuclillas, de puntillas), dando saltos cortos, largos, andando y corriendo lentamente sobre la punta de los dedos, caminando de cuclillas jugando a tumbar al compañero/a con las palmas de las manos, etc.
- *Ejercicios para aflojar músculos y columna vertebral*: “el gato”, es decir, componiendo la figura de un gato moviendo la columna vertebral lentamente hacia abajo (vientre) y hacia arriba (columna); “el canguro”, iniciando el ejercicio desde la posición de cuclillas y dando saltos controlados y cada vez más largos; “animales”, imitando a un animal concentrados en las características físicas, etc.
- *Máscara facial*, ejercitar la musculatura facial, haciendo morisquetas, gesticulando, etc.
- *Ejercicios de voz*, entonación de las letras vocales con estiramiento de la voz, acortamiento de la voz; proyectando la voz hacia arriba hacia abajo, con diferentes tonalidades; e igualmente con las letras consonantes.

Este primer bloque de ejercicios se centró en un entrenamiento físico a partir de la organicidad de cada participante y, aunque, eran pautados desde el juego y la diversión, debían ser ejercitados desde el mayor rigor posible. No en un sentido estricto, pero sí que desde una unidad conformada por un inicio, un desarrollo y un final; en decir que se ela-

borasen y terminasen según las posibilidades físicas de cada participante. Los siguientes cumplían una función más *para-dramática*:

- *Ejercicios de Expresión Corporal*,
- Hipnotismo (Boal, 1989), movimientos de nuestro cuerpo a partir de la indicación del compañero/a. Por parejas, uno indicaba con el dedo figuras en el aire y el otro debía intentar bailar siguiendo la dirección del primero.
- Juego de complementos, uno realiza una figura con su cuerpo, a modo de estatua o imagen y el otro debe complementarla con todo su cuerpo.
- Carrera a cámara lenta (Boal, 1989), el/la ganador/a era quien llegaba el último a meta pero con la condición de que durante el trayecto no podía detenerse.
- Carrera a cámara lenta con emociones, igual al anterior pero con la variante de expresar emociones (contento, triste, aburrido, sorprendido, iracundo...).
- Baile improvisado, por parejas, uno realiza una serie de movimientos o bailes en el espacio y el segundo debe imitarlo, cuando el primero para el segundo debe estar atento y comenzar el ejercicio, así sucesivamente.
- Acciones a distancia, por parejas, uno se sitúa en una esquina, el otro en el extremo opuesto. El primero hace movimientos y el segundo debe reproducirlos. Se cambian los roles. Igual, pero con 4 participantes, en cada esquina de la sala. Empieza uno primero y cuando él/ella considera termina su movimiento y le da la vez a otro/a, así hasta completar el ejercicio las 4 personas.
- Juego de las etiquetas (Colectivo Amani, 1994), se pegan etiquetas con diferentes palabras que denotan diferentes categorías en la frente de cada participante. Las categorías están preparadas por el facilitador y, en nuestro caso, podían aparecer las siguientes: indigente, policía, persona mayor, alcalde, etc. Una vez iniciado el juego, cada cual podía leer las etiquetas pero sin hablar, solo haciendo uso de la comunicación no verbal. De este modo, todos los participantes tenían pegada una etiqueta, sin conocer qué ponía en la misma y estaba expuesto a las reacciones del resto.



- La tribu de los músicos: Esta técnica de invención propia consistía en dos grupos, cada uno tenía que crear y consensuar un movimiento y un sonido, que pudiera ser identificativo de dicho grupo. Una vez trabajado y ensayado en salas separadas, ambos grupos se encontraban en un espacio común recreando un dialogo en el que se intercambiaban los rasgos identitarios de ambos grupos. El encuentro podía dar lugar a varias reacciones: 1) intercambio intercultural desde la paz; 2) integración de un grupo a otro; 3) evitación de un grupo o ambos; 4) no hay intercambio, solo enfrentamiento.
- *Principio de segmentación* (Barba, 1999), este nivel de training creado por Barba, fue adecuado a los participantes de los talleres de teatro. Básicamente, se trató de la ejecución precisa de todas y cada una de las acciones ejecutadas por el actor y la actriz dentro de una partitura donde este tomaba plena conciencia de su cuerpo. Adaptada a nuestro entrenamiento, esta técnica era una estrategia de deconstruir cada movimiento imponiendo una destreza que obligara al participante a ejercitarse plenamente en cada instante, puntualizando con ello las señales posibles del mismo. Esta técnica fue propuesta en las últimas sesiones de los talleres de teatro debido a su nivel de desarrollo y control técnico.

Como ya comenté, el *training* intentaba posibilitar un primer acercamiento hacia la conciencia corporal desde una perspectiva orgánica que consistió en el desarrollo de cada uno de estos ejercicios: respiración, estiramiento muscular, expresión corporal, etc., encaminados a una preparación del cuerpo consciente. Además, estos ejercicios servían de puente a otros posteriores que suponían un nivel técnico más especializado.

### *Teatro Imagen*

Esta es una de las técnicas principales de *teatro del oprimido*, creado por Augusto Boal. Para el dramaturgo y pedagogo brasilero esta técnica forma parte del *teatro como lenguaje* (Boal, 1989:29) y está pensada para ser usada con los espectadores y espectadoras. En nuestro caso dicho uso fue adaptado al contexto del taller de teatro y dentro de los grupos configurados. Partiendo de un *tema*, se “le pide al participante que exprese su opinión pero sin hablar, usando solamente los cuerpos de los demás participantes, “esculpiendo” con ellos un conjunto de estatuas” (Boal, 1989:33). A partir de esta pauta, se llevan a cabo tres tipos de imágenes. De la *imagen real* se pasa a la *imagen ideal* y de esta



a la *imagen tránsito*. Es decir, desde la pauta de la imagen real, tal como la concebimos desde criterios objetivos de una realidad sociopolítica y cultural concreta, se llega a la imagen ideal que es la deseada para, finalmente, mostrar el cambio que se produce entre estas a partir de la imagen tránsito.

*Teatro imagen* fue seleccionada como una actividad potenciadora de comunicación y expresión corporal en una fase inicial del *taller de teatro* y dentro de un espacio donde el cuerpo “habló” acerca de algunos temas y discursos surgidos durante las entrevistas o en los grupos de discusión. De manera precisa, durante el taller de teatro, sirvió de entrenamiento para la creatividad a través del cuerpo. Aquí expongo tres reformulaciones llevadas a cabo con respecto a la propuesta original de Boal, aunque sustancialmente coincida con la finalidad planteada por el autor. La actividad siempre comenzaba con una explicación detallada del procedimiento, paso a paso, que conforma la técnica y que se desarrollaba de la siguiente manera: el grupo se dividía en dos subgrupos, los escultores y los esculpidos. Estos grupos se alternaban en sucesivas pruebas, así como las parejas, de manera que, en la medida de lo posible, pudieran interaccionar entre todos y todas. Un voluntario o voluntaria elegía un tema que consistía en una *palabra/llave* que, en ocasiones, contenía un sentimiento (“alegría”), en otras un nombre gramatical (“libertad”) o un verbo (“soñar”). Esta palabra/llave era el punto de inicio para que cada escultor o escultora realizara la imagen con el compañero correspondiente. Para ello, el escultor o la escultora movía y fijaba las diferentes partes del cuerpo del esculpido con objeto de dejar terminada la escultura según su idea o imaginación. La dinámica se realizaba en silencio, sin embargo, cuando había problemas de entendimiento entre uno y otro, se permitía que se comunicaran verbalmente indicando algún movimiento o haciéndose alguna pregunta. El esquema de esta primera opción es la siguiente:

- División del grupo en dos subgrupos. Se intenta que sean pares, en caso contrario, se explicita que puede haber un trío en el que hay dos escultores/as y un esculpido/a, o viceversa según criterio de los participantes. Se pauta que uno de los subgrupos hará de escultor y el otro será esculpido y en tanda siguiente viceversa.
- Cualquier participante de los dos subgrupos enuncia una palabra/llave. Si hubiese más de una propuesta se apuntan y se dejan para una segunda, tercera, cuarta, etc., tanda.

- Se emparejan y llevan a cabo la escultura a partir de la imagen real según la palabra/llave o tema.
- Después de esta, se pasa a la imagen ideal y finalmente a la imagen tránsito.
- Las parejas se intercambian opiniones acerca de las imágenes que cada cual ha esculpido. En el grupo grande se pueden mostrar algunas de estas imágenes y se comentan entre todos y todas.

En la segunda reformulación, hay dos variables. De una parte, pasamos de la palabra/llave a la elección de temas que surgieron desde la misma pauta que la anterior o, como así ocurrió con posterioridad, a partir de un tema elegido por cada subgrupo. De esta manera, los temas ya no provenían de un sentimiento, un nombre o un verbo, podían brotar de una oración (“el paro en Sevilla” o “el miedo a dormir en la calle”). Los temas surgen de los centros de interés de los subgrupos o del grupo. Este es un requisito fundamental. Los temas estaban siendo tratados de manera paralela, o con posterioridad, a la técnica *grupos de discusión*. Por ello, en bastantes ocasiones, estos temas se conocían de antemano. Además, en esta modalidad pasamos a trabajar desde la individualidad a pequeños grupos (no más de 3 miembros) en una nueva adaptación de la técnica, en la cual ya no era la escultura el leitmotiv.

Así, en la segunda variable no trabajamos a partir de la idea de escultura sino más propiamente una imagen en la que tenía cabida algún tipo de movimiento o sonido. Fue así como de la escultura se fue saltando a imágenes más elaboradas e, incluso, desde una estética más abstracta. En el caso de los pequeños grupos, los miembros realizaban imágenes grupales recorriendo los tres tipos: real, ideal y transitoria. El *modus operandi* de esta alternativa tenía como pauta que en cada pequeño grupo alguien que tuviera una idea más avanzada la comunicara al resto de los componentes a modo de iniciativa. En otras ocasiones el grupo necesitaba mi apoyo. En cualquier caso, se puso una condición fundamental: tener en cuenta las aportaciones de todos los miembros dentro del desarrollo de las imágenes y que estas fueran consensuadas por el grupo. A continuación detallo el esquema de esta segunda reformulación:

- Agrupaciones por subgrupos de 3 personas. Entre ellas deciden un tema. O bien el tema viene indicado por el consenso alcanzado en el *grupo de discusión*.

- Imagen real, ideal y tránsito, realizadas correlativamente según las aportaciones de todos los miembros del subgrupo. A veces, quienes tenían móvil con dispositivo de cámara podían recogerla y ver las imágenes.
- Muestra de las imágenes de cada subgrupo y comentarios acerca de las mismas.

Una última variante vino prefijada por el estímulo progresivo alcanzado por los participantes en el desarrollo de la técnica a partir de las dos primeras. En los meses finales del trabajo de campo, la técnica se llegó a convertir en una especie de introducción hacia otras dinámicas como las que señalaremos a continuación. De este modo, una vez hecho ejercicios de *training*, se dejaba un tiempo máximo de unos 30 minutos en el que los participantes podían expresar palabras/llave desde las pautas, sentimientos, nombre gramatical o verbo, como he indicado antes. Esto dio lugar a que en uno de los grupos, en el CAM, la técnica se tornara en una dinámica de presentación en la que cada participante, en el inicio de cada sesión de trabajo y antes del *training* o ejercicios físicos, expresaba su estado de ánimo o sentimiento al resto del grupo. El esquema de esta última propuesta es:

- Los participantes disponen de unos segundos para pensar qué imagen realizar y ensayarla antes de la presentación.
- En círculo, cada participante muestra su imagen. Las imágenes son mostradas correlativamente desde el primero hasta el último de los participantes.
- Ronda de comentarios para aquellos y aquellas que deseen comentar algún aspecto relacionado con su imagen o la de sus compañeros.

En cuanto al grupo Teatro de la Inclusión, el proceso fue similar aunque con algunos matices. *Teatro imagen* ha sido una técnica utilizada desde hace tiempo en el grupo. El conocimiento de la técnica y, con ello, el sentido práctico de apropiación que tienen los participantes, es un elemento de diferenciación importante. La primera cualidad de apropiación es que la técnica ha tenido idéntica funcionalidad que los dos grupos anteriores pero, además, en Teatro de la Inclusión sirve de primer bosquejo de lo que queremos comenzar, dentro de un nivel básico actoral y dramático. Este nivel de apropiación da lugar a que los miembros del grupo recurran a esta técnica de una manera independiente, sin pautas previas dadas por mi parte. De todos modos, con objeto de conseguir un paralelismo en el proceso general, la aplicación de *teatro imagen* en este grupo era efectuada

correlativamente a los otros dos grupos. En vez de plantear a los participantes de Teatro de la Inclusión que realizaran las esculturas, les pedía que pasaran a expresar directamente las imágenes, tanto individuales como en pequeños grupos, a partir de las palabras/llave o los temas expuestos por los otros dos grupos.

### *Improvisaciones*

Las improvisaciones posibilitan la libertad creativa a través de la inmersión del participante, del actor y actriz-persona, por medio de una serie de pautas precisas. La primera pauta es provocar la acción del ejecutante por medio de la *acción real* (in situ) que generen los verbos transitivos. En referencia a la relevancia de este tipo de acción, Stanislavski comentaba a su alumnado que “la tarea escénica debe definirse con un verbo” (2003:163). La táctica de pedir a un participante que ejecute una acción a partir de un verbo (odiar, soñar, luchar...) conlleva que este pueda ser agente de un acto que le pertenece. Esto supone que pueda hacer algo que es materialmente posible, que es bello o terrible, iracundo o melancólico, pero que, en definitiva, es poesía realizada y expresada por sujetos que no están acostumbrados a participar en los espacios sociales y culturales de la ciudad.

Por otra parte, las improvisaciones resultan de las metáforas. Dentro del *taller de teatro*, las metáforas son medios para convertir una realidad concreta en otras realidades inconcretas pero posibles, es decir, en una “transustanciación de una realidad, objetiva o imaginada, en otra sustancia diferente de la original” (Boal, 2012:61). Las metáforas juegan un doble rol: por un lado, son concebidas como un motor creativo que genera toda una serie de imágenes y cualidades en el actor; en segundo lugar, despiertan las asociaciones de ideas e imágenes en el imaginario del espectador, comprendiendo a este, no solo al público, sino a cualquier observador como, por ejemplo, un compañero del propio *taller de teatro*.

*Las improvisaciones* fueron propuestas como técnica dentro del programa a partir de un entrenamiento exhaustivo de las anteriores: *training* y *teatro imagen*. De algún modo, estas sirvieron de puente metodológico para poder desarrollar las *improvisaciones* con un mínimo de comprensión. Insisto en que el proceso metodológico que expongo consiste en una programación a partir de la reorganización de técnicas dentro de un sistema cuyo eje central es la participación del sujeto como medio de expresión y desarrollo de sus capacidades. Y de aquí a la construcción de imágenes, palabras y cuerpos, que sirva de narrativa

discursiva de lo que acontece acerca de temas abstractos como los derechos humanos a otros más concretos como la soledad en la calle. Por ello, la adaptación de estas técnicas, sobre todo las provenientes de la pedagogía teatral, es una tarea delicada, teniendo en cuenta el perfil de los participantes en el trabajo de campo. Por ejemplo, en el caso de la improvisación, fue necesario tener desde el inicio una concepción clara de que esta no tiene como finalidad principal la de servir de dramaturgias o propuestas realizadas por actores y actrices para el montaje de una obra teatral, como sucede en el plano artístico. Tal concepción puede ser más afín dentro de una experiencia como Teatro de la Inclusión, como así describiré. Pero, en el caso de los otros dos grupos, esta técnica fue pensada para que los participantes tuvieran un recurso más amplio en la búsqueda de material sensorial, creativo y analítico con respecto a su historia personal y la historia social.

A nivel operativo y funcional, como expliqué en la introducción de este apartado, la *improvisación* es una técnica teatral que ha estado presente a lo largo de la historia universal de este arte. La *improvisación* sigue siendo una técnica de especial relevancia en el trabajo actoral (Johnstone, 2002). Sin embargo, en el *taller de teatro* hice uso de un tipo de improvisaciones específicas, siguiendo el modelo de la técnica, según el método de la creación colectiva teatral latinoamericano y, concretamente de Colombia, representada en las tesis de Enrique Buenaventura y Santiago García.

Hay que reseñar que hago uso del plural al citar la técnica, en vez del singular (improvisación) porque hay diversas variables de la misma. La clasificación de los tres tipos de improvisaciones que describo a continuación resultaron de una adaptación realizada por mí durante el proceso de estudio y diseño del programa de la investigación a partir de la mezcla de diferentes propuestas: una centrada en el plano teórico, desde las tesis de Santiago García, director de *Teatro La Candelaria*, la segunda, que parte del esquema de trabajo creado y desarrollado por *Teatro Experimental de Cali* (TEC), cuyo director fue Enrique Buenaventura (1978) y, la tercera propuesta que parte de las ideas de Barba sobre improvisaciones (1999). A estas aportaciones, recogidas del material bibliográfico de los autores, he de añadir la formación que recibí como alumno en el *Taller de Creación Colectiva Teatral* impartido por los directores principales de *Teatro La Candelaria* en Febrero de 2016 en la ciudad de Bogotá, así como el Seminario “A Arte Secreto Do Ator” impartido por Eugenio Barba y Julia Varley, creador del *Teatro Antropológico* y director y actriz de *Odin Teatret*, en el mes de diciembre del mismo año en la ciudad de Brasilia.

Ambos cursos formaron parte de mi aprendizaje dentro del programa de doctorado de esta tesis.

El esquema desarrollado en el taller de teatro fue el siguiente:

a. *Improvisación por analogía del tema.* Los temas fueron tratados en los grupos de discusión desde los centros de interés de los participantes y en teatro imagen. Por ello, en este tipo de improvisación, el nivel de profundización era mayor debido a que se le pedía al participante que incidiera más en la búsqueda de material a partir de contenidos (opiniones, imágenes) desarrollados con antelación. Este nivel hace referencia a las imágenes que el artista extrae de su cuerpo en relación al tema y en relación a los diferentes contenidos y conocimientos adquiridos en la fase anterior. Esta improvisación se llevaba a cabo de manera individual en una primera fase y en subgrupos, posteriormente.

b. *Improvisación simbólica.* Surgió como un juego donde confluyeron sueños, fantasías y abstracciones, tanto del “universo” simbólico-poético propio del artista como efecto del tema que se investiga. A partir de los temas, en los grupos se había discutido y analizado acerca de qué significaban estos en la realidad subjetiva (cada persona) y objetiva (dentro de la categoría sinhogarismo). Para apoyar esta técnica, hice una adaptación de uno de los ejercicios planteados por Barba en el que se le facilitaban a los participantes dibujos o fotografías diferentes. Cada uno escogía una de estas láminas y, después de observarla, realizaba una imagen o una acción (abstracta o real). Posteriormente, se reunían en subgrupos en los que se ensayaba una composición con las diferentes creaciones de cada uno. De este modo, se originaba una especie de dramaturgia en miniatura que era expuesta al resto de los compañeros. En ocasiones, se mezclaron participantes de uno a otro subgrupo con objeto de dar mayor cabida a creaciones diferentes y plurales. A diferencia de la propuesta de Barba, en ocasiones escogí láminas que podían tener relación con los temas tratados por el grupo; a veces, pedía que para la sesión próxima fueran ellos y ellas quienes llevaran las láminas. Así, nos acercábamos a un material creativo apropiado a los grupos pues, progresivamente, fueron entrando en un alto nivel de significado y significación de los contenidos subyacentes a los temas.

c. *Improvisación personal.* En esta variante, el participante extrae sus experiencias vitales como ser humano. Se trata de la expresión del participante en calidad de artista de aquellas imágenes, acciones, etc., que desea recrear en relación a los temas; en algunas

ocasiones, a imágenes creadas según estados de ánimo; en otras, a propuestas planteadas por mí en calidad de facilitador. En esta improvisación se conjugaron dinámicas anteriores como *teatro imagen* (en las tres modalidades: real, ideal y en tránsito), acción real (a partir de un verbo o de una idea surgida de la historia de vida, de los grupos de discusión, de invención del actor o la actriz, etc.); a partir de una propuesta más elaborada dentro de una creación colectiva teatral, como veremos más adelante.

Todas estas técnicas se llevaron a cabo en la práctica de manera grupal e individual. La *Improvisación personal* requería un trabajo particular del actor/actriz consigo mismo/a. Las otras dos también, pero se conjugaron con trabajos colectivos de creación donde era fundamental el consenso en equipos. Además de generar la creatividad y la comunicación, la expresividad y la recuperación de un espacio de desarrollo, estos equipos (subgrupos) tuvieron como pauta principal la creación de imágenes, acciones y escenas que posibilitaran un punto de partida para un posible montaje. Esto era un tema que se trataría en la fase final del *taller de teatro*. La policromía de formas desde una misma técnica comporta un acercamiento al objeto de conocimiento que es multidimensional. En este procedimiento, el cuerpo del participante es el medio de investigación y de expresión. Se vehiculiza en un espacio de transmisión desde las experiencias. Los cuerpos recuerdan; también sueñan, inventan. Reflejan posiciones, roles, modos de relaciones de la vida cotidiana. Y de manera proyectiva, ensayan otras maneras de ser y estar, de construir otros mundos posibles. La temporalidad del inicio y finalización de esta tanda de técnicas fue de diciembre de 2014 hasta el final del trabajo de campo, en noviembre de 2015.

La propuesta de esta técnica al grupo Teatro de la Inclusión fue similar, aunque se produjera un cambio en la mitad del trabajo de campo. Al igual que con *teatro imagen* o con los ejercicios físicos, las *improvisaciones* eran comunes en los ensayos. En el momento del trabajo de campo, concretamente a inicios de 2015, este grupo había decidido comenzar un montaje a partir del método de la *creación colectiva teatral*. Por esta razón, si bien la propuesta de trabajar paralelamente las técnicas anteriores fue recibida con agrado y por unanimidad, en el caso de las *improvisaciones*, a partir de febrero de 2015, entraron en un nuevo esquema de trabajo, formando parte de dicho método que, por otra parte, no es muy ajeno al proceso llevado a cabo con los dos grupos anteriores. Los tres grupos trabajaron centros de interés a partir de la selección de unas temáticas concretas, reseñadas en el apartado de *grupos de discusión*. Teatro de la Inclusión así lo fue haciendo, paralelamente.



### **4.3. La Creación Colectiva Teatral, método de teatro crítico aplicado a la intervención social**

En este apartado abordamos la *creación colectiva teatral* (CCT) como método. Es un método, en tanto contempla una serie de etapas, pasos y técnicas para la validación y obtención de un resultado concreto como es una obra teatral. En el caso de la CCT como método de producción artística, este responde a unos tiempos y a unas actividades que surgen de una auténtica apropiación del conocimiento, de la experiencia entre el artista y el objeto de análisis a través del descubrimiento y de la creatividad. Para ello, no puede estar sujeto a ritmos de producción mecánica alienante. Es imprescindible que la obra de arte surja en sintonía con aquellas claves y respuestas obtenidas en la investigación y que son reveladas por el artista en el transcurso de los diferentes encuentros y desencuentros entre este y el objeto artístico. La obra acabada no puede tomar forma sin este procedimiento donde el artista, en relación y discusión consigo mismo y con el resto de miembros del grupo, entabla un espacio de análisis, de comprensión y aprehensión de los contenidos (causas y efectos) de la obra en proceso. El fin último, la representación teatral, no está por encima de la producción, es una fase más. A este respecto, García alude:

“En toda experiencia artística, si se está más atento al proceso que al resultado, aparecen, por lo general, dos elementos antagónico: los elementos teóricos y los prácticos del proceso creador, y que, por el mismo hecho de ser conflictivos, son los que le dan la dinámica y el interés, casi de aventura, que tiene todo quehacer artístico. En el resultado, es decir, en la obra de arte terminada, es muy difícil desentrañarlos, pero como antes decíamos, durante el proceso de elaboración de la obra se puede, y me parece que se debe, hacer un seguimiento de su presencia” (1994:20).

Más tarde haré mención de la importancia de este tipo de seguimiento al proceso de elaboración, anunciado por el maestro colombiano, en relación a la idoneidad de este modelo aplicado a la intervención en lo social.

A partir de esta estructura, nos adentramos con García en las fases o etapas que componen el proceso de trabajo de creación colectiva. Este proceso es definido por su autor como un espacio de múltiples lecturas, polivalente, y que no tiene por qué tener una secuencia lineal. La división que realizo aquí es una forma de organización a partir de la teorización ofrecida por el autor.



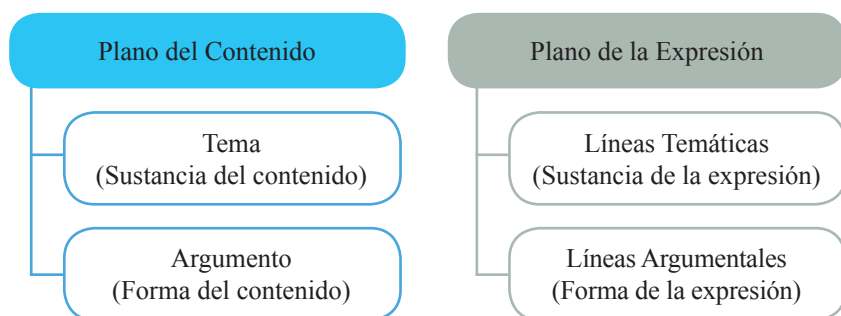
## Primera Etapa

### a. Elección del tema

Si imaginásemos que estamos ante un grupo teatral, la primera tarea dentro de la CCT sería la *elección del tema*. El *tema* no queda determinado por el grupo en un primer instante, es flexible en función a futuros descubrimientos. Hay que tener en cuenta que la metodología es circular y forma parte de un sistema en el que, si bien hay una estructura por fases, progresivamente estas irán intercalándose con técnicas y dinámicas diversas. Una vez el grupo ha tenido un bosquejo del tema, este se irá concretando a través del *argumento*. Tanto el tema como el argumento forman parte del *plano del contenido*, en una primera tentativa de “escritura” cuyo contenido (o contenidos) se irán traduciendo en líneas temáticas y líneas argumentales como *plano de la expresión*. En nuestro caso, el tema venía precedido de los grupos de discusión a través de títulos como “Derechos” o a través de cuestionamientos como “¿Cómo es nuestro día a día?”. El tema hacía deslizarnos hacia un argumento general que eran, en la mayoría de los casos, testimonios de los participantes. A su vez, las líneas temáticas eran una especie de subtemas extraídos del tema, por ejemplo a raíz de “Derechos” surgieron subtemas como “no tener una vivienda digna”. Por su parte, las líneas argumentales profundizaban en algunos de los testimonios, sobre todo en aquellos que eran comunes al resto del grupo o que este señalaban con especial relevancia.

De este modo, el tema como contenido derivará en unas líneas temáticas, al igual que el argumento, que derivará en unas líneas argumentales. García incorpora los términos de *sustancia* y *forma* como una manera de explicitar que, tanto el tema como las líneas temáticas, son la *sustancia*, una especie de cañamazo donde se van articulando la *forma* expresiva por medio del argumento y las líneas argumentales. De tal modo que:

Gráfico 6.



Fuente:  
García:1994.

### *b. La Motivación*

Sin la motivación de los miembros del grupo, reflejada en un compromiso con un proceso que no es jerárquico ni directivo, que requiere de una participación activa por parte de todas y cada una de las personas en la producción artística, no sería posible avanzar en el resto de las actividades. La motivación, por tanto, va pareja del compromiso del grupo en cuanto que este “no espera una propuesta individual del director o de algún miembro del colectivo. Por el contrario, esperamos que la propuesta venga de la misma realidad circundante dentro de la que se mueve el grupo” (García, 1994:36). Esta realidad tiene un contexto socio-político que el artista debe contemplar como un espacio de análisis crítico del que surgirán ideas e imágenes que serán la base de muchas de las escenas de la futura obra teatral. Hay que ser prudentes en cuanto a que dicho contexto socio-político, en ocasiones, no está signado bajo títulos abstractos, pueden acontecer bajo una realidad cotidiana, en sucesos que devienen de la experiencia diaria de los y las protagonistas.

## Segunda Etapa

### *a. Investigación*

Tras una primera inmersión en las líneas temáticas y argumentales, se hace necesario una profundización en los contenidos, a tenor de un mayor conocimiento del tema. El grupo se divide en equipos de trabajo con objeto de ir a la búsqueda de material diverso relacionado con el tema: musical, poético, asistencia a seminarios, entrevistas a expertos, lecturas de ensayos científicos sobre el tema, etc. Para García,

“Es necesario empezar a “conocer” el problema y para ello se debe disponer de herramientas adecuadas que el grupo solo no posee. Tenemos que recurrir a colaboradores, historiadores, sociólogos, especialistas que nos permitan acercarnos al tema de una manera científica. Es decir, que nos permitan analizar esa realidad (dentro de la cual está el tema) que va a ser la materia prima de la creación artística” (1994:38).

Como se puede apreciar, la participación de los colaboradores expertos provenientes de las ramas de las ciencias es una cuestión específica de este tipo de modelos de trabajo. Es clara la influencia del movimiento cultural ácrata y la de dramaturgos como Brecht y Piscator, entre otros, en el aprovechamiento del material científico que aporta mayor

conocimiento a los artistas sobre el objeto de estudio contenido en las temáticas y como aportación de un modelo que tiene en cuenta todos los planos posibles para la creación.

#### b. *Improvisaciones*

Aunque García las incluya a modo de etapa, las improvisaciones, tal como hemos señalado, es una técnica teatral. Sin embargo, el autor las señala como un medio de investigación. Desde mi punto de vista, es así tanto en cuanto es un medio más de aprehensión cognitiva y descubrimiento a través del cuerpo de los participantes. En este momento del proceso, el grupo tiene un conocimiento objetivo acerca del tema que le permite aproximarse al terreno de la expresión paulatinamente. De nuevo, reincidente en la afirmación de que estas diferentes secciones siguen un patrón diferente según el grupo y el proceso que se esté llevando a cabo. A raíz de este conocimiento teórico y cognoscitivo que los miembros del grupo van apropiándose desde el análisis, estudio y discusión, las *improvisaciones* es el material técnico más relevante para la búsqueda sensible expresiva. Esta se lleva a cabo a partir de diferentes opciones: individual y por equipos que pueden ser de dos, tres o cuatro miembros. Las *improvisaciones* son una manera de traducir en imágenes, acciones, momentos, etc., el material teórico trabajado con anterioridad. Suponen, además, primeros bocetos que pueden servir para el montaje de la obra. Pueden servir según la funcionalidad estética de las improvisaciones creadas por los equipos. Por tanto, cuando se habla de *improvisaciones*, estas son tentativas de una búsqueda que pueden materializarse en escenas de la obra o no, sencillamente forman parte del proceso creativo de la actriz/actor.

En su bibliografía, García apenas especifica los tipos de improvisaciones desarrolladas a través de estos años en el grupo de *La Candelaria*. No obstante, durante el seminario en el que participé en febrero de 2016, pude aprehender un sistema de trabajo creativo a partir de improvisaciones que partía de diversas pautas: trabajo individual con objetos simbólicos, relación del actor/actriz con el espacio y el movimiento físico estructurado en las diferentes partes del cuerpo, interacción a través de los objetos con un compañero, interacción con compañeros en pequeños grupos a partir de los objetos, construcción de pequeñas coreografías con el material trabajado, etc. Este tipo de proceso me hizo entender la importancia que tiene la conjugación de dimensiones diferentes entre espacio, tiempo, cuerpo y las relaciones e interacciones entre actores y actrices. Para Cardona (2012), *las improvisaciones* no son el antecedente del montaje o “una herramienta que comprueba ideas del director o de los actores, al contrario, debe ser crítica y permitirnos ver lo que no es visible en el análisis”

(2012:186). Por tanto, las *improvisaciones* forman parte complementaria de un todo que es el método como organismo, en el cual hay que ir y venir de una fase o sección a otra, dependiendo de las necesidades y los avances teórico-prácticos con la finalidad artística.

Las *improvisaciones* que se detallarán en el momento de describir estas como material aplicado a la creatividad con participantes en el trabajo de campo son, en parte, una adaptación mixta de las aportaciones de García y Buenaventura, conjuntamente con el aprendizaje que he ido realizando tanto en el trabajo de campo como a lo largo de estos años. La *improvisación* es la herramienta básica para la construcción del discurso del montaje; se propone ser trabajada a partir de la *analogía* y recorrer cuidadosamente las acciones, situaciones y secuencias.

### Tercera Etapa

#### *Montaje y Texto*

Hasta ahora he detallado con la mayor precisión posible una serie de fases que conducen a esos momentos descritos por García. Las etapas sucesivas entran en un terreno meramente de producción artística. Si bien este terreno también es de competencia para este estudio, no me detengo en él por considerar que será descrito con posterioridad cuando detalle la adaptación metodológica. De todos modos, quiero finalizar este apartado haciendo mención a la etapa del montaje y el texto que, para García, entra en los planos operativo y textual. Consiste, básicamente, en el trabajo de creación en el que se comienza a producir un texto (escrito y hablado, musical y sonoro, coreográfico, etc.) con acciones y escenas que formarán parte de la obra acabada. En la experiencia de *La Candelaria*, el grupo se divide en tres comisiones: música, vestuario y escenografía/ dramaturgia; cada una encargada de trabajar en ambos planos. Estas comisiones conformadas por los actores y actrices son las que finalmente darán forma a la obra por medio de invenciones y soluciones. En su conjunto, la relevancia de este tipo de metodología deriva de lo colectivo como espacio de participación activa en el que la “creatividad en el plano operativo, determinante del textual, obedece cabalmente al hecho de que el tema ha sido investigado a profundidad por el colectivo” (García, 1994:47).

La dimensión “científica” conferida al método de la CCT repercute en nuestra hipótesis acerca del uso del teatro como instrumento del trabajo social y las ciencias sociales. La investigación a la que he hecho referencia anteriormente en la descripción del método

según Buenaventura y García, o según los grupos del Teatro Experimental de Cali y *La Candelaria*, parte de una motivación y la elección de un tema o temáticas que deben ser del interés del grupo. Tanto la elección como el desarrollo inicial de la investigación surgen de los debates que los miembros mantienen durante sesiones y giran en torno a los contextos (sociopolítico, económico, cultural, etc., actual o histórico) en los que se encuentra el grupo. Una contextualización derivada de la necesidad de apropiación, comprensión e interpretación de las realidades sociales en las que se encuentran sujetos y colectivos. Hay otro componente más, la investigación suele estar apoyada por expertos de diferentes disciplinas en los contenidos según cada temática. Historiadores, politólogos, sociólogos, antropólogos, poetas, musicólogos, etc., suelen acompañar esta fase de investigación aportando conocimientos específicos que servirán para un posterior trabajo narrativo y corporal durante el montaje de la obra teatral. Estos elementos pueden ser transferidos a una investigación/acción social a partir de los contextos y el protagonismo de los y las participantes.

Pero, también supone un posicionamiento personal y ético ante el acercamiento y la relación con las personas en el trabajo de campo de este estudio (en particular) y con el trabajo social (en general). Considero que la CCT es un ejemplo de estrategia que permite espacios de desarrollo humano a escala participativa. Espacios que están enraizados en un valor fundamental: la expresión de los y las protagonistas de la acción social desde la ponderación de un marco de libertad e igualdad.

Trasladando el método de la *creación colectiva teatral* del plano artístico a la dimensión social, este consiste en un proceso pautado, organizado, planificado y sistematizado donde intervienen fases y etapas, dinámicas y técnicas que tienen su base en el teatro pero que son conjugables con otras de las ciencias sociales en el plano de la interdisciplinariedad. Más aún, me referiré a un método de trabajo que contiene técnicas precisas. La elección de este método, a nivel operativo, es de una relevancia categórica. Tanto el método como las técnicas validan o refutan las hipótesis que marcan este estudio. De manera específica, en el caso práctico llevado a cabo, esta validación tendrá que poner en cuestión el componente ético-práctico, o lo que es lo mismo, la coherencia con los principios que me guían con dichas hipótesis. En uno de estos principios radica el nivel de relaciones que se establecen con los participantes de la investigación, así como la calidad de las interacciones. Para autores como García (2006) y Barba (2004), la impronta de las relaciones en el plano artístico entre los artistas tiene que ser paralela a un modelo de relaciones en lo social desde los cuidados y los respetos.

A partir de esta premisa, a continuación detallo un esquema de trabajo basado en el método de la CCT aplicado a la intervención en lo social y, específicamente, en contextos de opresión y dominación. Después relataré cómo se llevo a cabo este esquema de trabajo en los grupos. He de decir que durante la formación del *Taller de Creación Colectiva Teatral* que recibí como alumno en febrero de 2016 por actores, actrices y directores de *La Candelaria*, estos me permitieron compartir en una sesión de dos horas el trabajo que estaba realizando de sistematización del método CCT aplicado a la intervención social con personas sin hogar. Esta oportunidad fue decisiva para seguir adelante con la hipótesis dado el interés que les causó. Un interés que, para mi satisfacción, personificó la maestra y directora del grupo, Patricia Ariza, a través de un debate crítico y positivo sobre la adaptación que yo estaba realizando del método a partir del material bibliográfico de Santiago García.

Como se verá desde el primer instante, este esquema de metodología aplicada contempla ya una mixtura de técnicas de uno y otro campo (pedagogía teatral e intervención social). La aplicabilidad del método mantiene una estructura idéntica a las experiencias relatadas por los autores, sobre todo en García, en cuanto a un tipo de secuencialidad en espiral, no lineal; sin embargo, hay diferencias con respecto a la CCT colombiana, como la incorporación de técnicas interdisciplinarias, aspecto este que apenas se recoge en *La Candelaria* y TEC; el ajuste de las técnicas de la pedagogía teatral, sobre todo las *improvisaciones*, a la adecuación del perfil de los participantes, así como la inclusión de otras técnicas como *teatro imagen* y *training* en niveles de entrenamiento y expresividad; y, finalmente, el nivel de profundización de los contenidos tratados en cada una de las fases que, al igual que en el desarrollo de las técnicas, tuve que tener en cuenta los tiempos disponibles y la finalidad de apropiación debida a los participantes. Las etapas o secciones que aparecen entran dentro del *Taller de Teatro* como marco operativo de la CCT, en cuanto a espacio y a metodología. De este primer esquema detallo las etapas y las técnicas; en uno secundario añadiré las correlaciones según los momentos, siguiendo el método sistematizado por García, y del que di cuenta antes. Por último, esta estructura metodológica tuvo dos niveles de aplicación paralela: los grupos de los dos Centros de Acogida y Teatro de la Inclusión.

#### Primera Etapa: Motivación y Elección del Tema

En los grupos del CAM y CMM, la *motivación* era intrínseca a la decisión tomada por cada participante de asistencia al Taller de Teatro. Hay que decir que hasta el último

período del trabajo de campo (abril de 2015) no hice propuesta alguna a los grupos del montaje de una obra teatral. Hasta entonces, es decir, en los meses comprendidos de diciembre de 2014 a marzo/abril de 2015, el proceso formaba parte de una sinergia de actividades que entraron dentro del propio *taller de teatro*. En el grupo Teatro de la Inclusión, la motivación no fue necesaria (reiterar que este grupo participaba por decisión propia en un espacio socio-artístico).

La elección del *Tema* correspondió a aquellos temas tratados en los *grupos de discusión* según los centros de interés mostrados por los participantes y que ya fueron señalados en el apartado de esta técnica. No obstante, estos temas fueron utilizados cuando se hizo la propuesta de un montaje final. En Teatro de la Inclusión, se utilizaron *grupos de discusión* como dinámica para la elección del tema, como proceso de una nueva creación colectiva, como así se vino haciendo en anteriores propuestas.

Gráfico 7.



### Segunda Etapa: Investigación

Al igual que las actividades anteriores, la investigación fue transversal a todo el proceso. Se puede decir que se llevó a cabo en dos planos: la investigación realizada por mí en calidad de facilitador, al mismo tiempo, recogiendo y analizando los datos registrados a través de las diferentes técnicas que se describieron; y la investigación realizada por los participantes de los grupos a través de técnicas concretas como *grupos de discusión*, *historias de vida* y las procedentes de la pedagogía teatral. Estimo a estas como medios de investigación subjetiva y grupal de los participantes porque a través de estas ellos han



podido realizar, en mayor o menor medida, directa o indirectamente, una exploración multidimensional sobre sus realidades personales y como colectivo sin hogar.

Tanto para ellos y ellas como para mi labor en la investigación, las diferentes técnicas cumplieron operativamente con este papel de mediación entre el objeto de estudio y el sujeto en el rol de agente participante del proceso. Los *grupos de discusión* como un espacio de debate y análisis de los temas de interés. Las *historias de vida* como un espacio subjetivo discursivo desde los relatos basados en las experiencias son un medio de auto-presentación y revisión de vida. La *observación participante* fue útil para una percepción particular de los diferentes acontecimientos en los que pude participar. Y el *taller de teatro*, con sus diferentes técnicas, como espacio narrativo y expresivo a través de los cuerpos.

En cuanto a la *improvisación*, ya hice una descripción según su categoría y su funcionalidad dentro de la metodología. Si acaso añadir que, como técnica específica dentro de la pedagogía teatral, y en especial en la CCT, ha estado presente en los grupos a partir de un momento preciso como recurso creativo y de exploración de cada participante y de los grupos dentro de la investigación, siendo útil en dos planos: durante el *taller de teatro* en un nivel de profundización última, con la finalidad narrativa y de interpretación del cuerpo como lenguaje expresivo; y en la fase final del montaje, para el grupo que decidió participar en la última parte del trabajo de campo con el montaje de una obra teatral o *performance*.

Gráfico 8.





### Tercera Etapa: Montaje

Llegados a esta etapa, hay que precisar lo que he venido apuntando desde el inicio de este apartado y que fue la propuesta de un montaje a partir de todo el trabajo y con el material realizado en los tres grupos desde diciembre de 2014 a abril de 2015. Fue en abril cuando propuse a cada grupo de los CA la idea de hacer una creación colectiva. Teatro de la Inclusión quedó como una propuesta adicional, en el sentido de que dejé la propuesta abierta para quienes desearan incorporarse a esta última fase (y dentro del grupo compuesto por los CA) como así hicieron dos componentes. No obstante, este grupo estaba llevando a cabo un trabajo de montaje a partir de una CCT nueva y en esos meses seguía representando la obra teatral anterior titulada “Se comparte mundo”, creada en 2013.

#### **4.3.1. Fase final del trabajo de campo: Taller de creación colectiva teatral con participantes de los grupos de CMM y CAM y Proceso de creación colectiva teatral con grupo Teatro de la Inclusión**

Este sub-apartado cierra la Metodología de la Intervención, sirviendo de síntesis de lo expuesto hasta ahora pero aplicado en una fase final del trabajo de campo. Esta fase sigue un esquema de CCT a través de dos espacios. De un lado, con el Taller de CCT con el grupo reunido de los dos CA y formado por 11 participantes de los respectivos grupos. Del otro, el grupo Teatro de la Inclusión que continuó con el plan previsto, aunque con un proceso que fue paralelo al grupo anterior y con los mismos participantes que detallé en el cuadro correspondiente. Hay que señalar que, en el ecuador del proceso llevado a cabo por el grupo de los CA, se incorporaron dos miembros de Teatro de la Inclusión a petición mía, pues consideraba que, con ello, se podía reforzar el trabajo de montaje y representación.

El grupo de CAM y CMM se configuró con los siguientes participantes:

Tabla 7.

<b>Edad/Sexo</b>	<b>Procedencia Grupal</b>	<b>Nivel de Asistencia</b>
C., m, 44	CMM	Baja (9 sesiones)
CH, h, 24	CMM	Total
M., m, 51	CMM	Total
J.A., h, 54	CMM	Alta

Edad/Sexo	Procedencia Grupal	Nivel de Asistencia
F.,J h, 40	CMM	Total
M., h, 54	CMM	Alta
A., h, 38	CAM	Alta
F., h, 49	CAM	Total
R., h, 29	CAM	Media
J.L., H, 49	Teatro de la Inclusión	Alta
P., H, 49	Teatro de la Inclusión	Media

Fuente propia.

Estas 11 personas, procedentes de los tres grupos de los tres talleres de teatro, fueron los que decidieron entrar en un taller de CCT como colofón de todo el trabajo de campo y cuya duración fue de tres meses con la finalidad de que fuese representado en algún espacio público de la ciudad de Sevilla durante el mes de julio de 2015. Una vez iniciado este *taller de creación colectiva teatral* fui abandonando paulatinamente el *taller de teatro* de los CA con el resto de participantes que decidieron no entrar en esta última fase. Con respecto al taller de creación colectiva teatral, en el proceso final que consistió en el montaje de la *performance*, finalizaron el taller 6 personas. Estas 6 personas fueron quienes montaron y actuaron en el colofón de este trabajo de campo.

El diseño del programa realizado en el taller de CCT fue un compendio de todo lo anterior descrito pero, con la finalidad de una representación hubo que especializar más el proceso. De aquí que haga una descripción particular de este diseño a modo de culmen de un itinerario que pudo finalizarse con la parte final: una representación teatral ante público. En una primera reunión con este grupo de 11 participantes, decidieron solicitar un espacio fuera de las instituciones donde estaban siendo acogidos (CAM y CMM). Para ello, dos de los miembros del recién creado grupo y yo solicitamos una sala en el Centro Cívico San Fernando, ubicado en la misma zona donde estaban los CA. La directora al conocer las características del taller, descritas en un formulario que tuvimos que rellenar, nos atendió amablemente. El interés mostrado fue tal que nos propuso que representáramos la obra en el mismo Centro una vez finalizados los ensayos. Esta representación nunca tuvo lugar por motivos de agenda de actividades del propio Centro Cívico, que ya estaba cargada antes de contemplar la propuesta. A partir de la segunda semana de junio

no pudimos ensayar en el Centro Cívico todas las sesiones previstas porque todas las salas estaban reservadas con antelación. En tales ocasiones, el grupo decidió ensayar en el margen del río Guadalquivir, a la sombra de la zona baja del puente del Alamillo. En Teatro de la Inclusión los ensayos seguían siendo en el pabellón deportivo del Colegio “Paz y Amistad”, con dos sesiones por semana de dos horas.

Se acordó el compromiso verbal de ensayar en tres sesiones semanales: lunes, miércoles y viernes, con una duración cada ensayo de 2 horas, en horario de 18.00 a 20.00 horas. En total, se realizaron 29 ensayos en los tres meses de duración del *taller de creación colectiva teatral*. No se llegaron a completar todas las sesiones programadas porque tuvimos que suspender algunas (alrededor de 5) por diferentes motivos: no asistencia de la mayoría de los participantes, problemas de última hora con el espacio, problemas personales, etc. Paso a describir el itinerario de los ensayos siguiendo una línea metodológica que es un compendio y un reflejo de la labor desarrollada durante todo el trabajo de campo en los tres grupos de participantes. Este itinerario sigue el modelo desarrollado según el taller de CCT pero, paralelamente, se estaban desarrollando de modo similar en Teatro de la Inclusión con el nuevo montaje teatral. Por ello, lo que describo es un compendio de ambos itinerarios, aunque señalando el taller de CCT como modelo único.

#### Primera Etapa:

##### *Motivación*

La motivación no está concluida, únicamente, con la decisión y compromiso verbal de los y las participantes, esta debe reforzarse en todos los momentos. Sobre todo, en aquellos donde algunas personas se sienten desanimadas por causas ajenas al propio desarrollo o reto que pudiera suponer el taller. Por ello, esta etapa, al igual que todas las etapas de la metodología, tiene que ser transversal y estar presente en el *taller de creación colectiva teatral*. En ciertos momentos, se hacen necesarias reuniones grupales donde incentivar el trabajo realizado por todos y cada uno; también se hace necesario concitar un espacio con alguno de los miembros que esté pasando por un período de desmoralización para apoyarlo y que no decaiga.

Desde este prisma, la motivación resulta ser una tarea del facilitador/investigador, en nuestro caos de *investigador cercano* (Mannay, 2017) en cuanto que este tiene que impulsar, una y otra vez, los valores intrínsecos a una investigación basada en ideales como los derechos humanos y la emancipación. El investigador cubre aquí una función que traspasa la propia investigación y, en momentos claves, alcanza la tarea del facilitador o, en mi caso, del trabajador social. Esta tarea no tiene un momento fijo en la programación, queda abierta a las circunstancias vitales de los participantes. Para no entorpecer el avance del programa, hay que dejar un espacio para este refuerzo después de las sesiones del taller o, en ocasiones, antes del inicio del mismo. La tarea de reforzar la motivación vital, humana, artística, del sujeto, viene determinada por un elemento de enorme significación: la demanda. Suele ser él o ella quien de manera subliminal, por medio de las interacciones y diálogos en la sesión, deja evidencias de su situación de desánimo. Otras, lo dice abiertamente. Tanto en unas como en otras, la cuestión de la *intervención del investigador* queda en un dilema ético de incuestionable debate. Por mi parte, como señalé en otros momentos, este dilema queda despejado a partir de un principio ético que considero inexcusable.

La transversalidad de la motivación queda patente en cuanto que puede estar incluida en el desarrollo de la entrevista en la *historia de vida*, en el *grupo de discusión*, incluso, en la *observación participante*. En estos “espacios”, hay momentos de desvelamiento de los sufrimientos del ser humano dentro de una interacción potente, cara a cara. Otras veces, se puede producir un encuentro fortuito, en un pasillo, en la calle, etc., con participantes con los que he entablado una relación mínima de confianza que les permite confesarme su malestar. El elemento “confianza” puede ser interpretado como un paso en falso dentro de la investigación; desde mi punto de vista, es una aportación de enorme riqueza en cuanto abre posibilidades de interacción que el distanciamiento permanente no lo permite. De ahí que la motivación esté motivada, valga la redundancia, precisamente en este nivel de confianza en el que no hay tapujos ni estatus de por medio para que el establecimiento de la relación entre investigador-sujeto sea cotidiana. Una cotidianeidad en la que están urdidos momentos, gestos, reacciones, palabras, en suma, detalles, que son fundamentales para el estudio.

Por todo ello, la importancia de incluir la motivación como una actividad que está acoplada a cualquier otra actividad, en función de los momentos de crisis de los participantes.

### *Elección del tema*

La elección del tema tiene una temporalidad cerrada. Una vez avanzado el proceso no es posible retornar a un debate sobre el tema elegido ya que este es un paso fundamental en el desarrollo de las demás etapas y tareas. La duración en el *taller de creación colectiva teatral* vino determinada por los temas precedentes tratados en los *grupos de discusión* con los dos grupos de los Centros de Acogida. El conocimiento de estos temas por parte de los 11 participantes supuso una ventaja. Este trabajo estaba avanzado. No obstante, la elección de temas para una CCT es un flujo de ideas, debates, discursos, análisis críticos acerca de unas realidades que no son abstractas, pertenecen al contexto inmediato, cotidiano, de los sujetos como agentes. Como ocurre en el grupo Teatro de la Inclusión, la elección del tema acontece a través de un *grupo de discusión* en el que surgen, en un primer esbozo, temas abstractos, ideas en el aire. En equipos pequeños (2/ 3 personas) estos pueden profundizar más en las propuestas temáticas. De manera que, en un tercer paso, estos equipos vierten sus propuestas al resto de compañeros y se entra en un nuevo grupo de discusión para debatir acerca de las diversas propuestas. Así sucesivamente hasta que se llega a un consenso lo más exhaustivo posible y se elige el tema con la asunción y compromiso de todos y todas.

En el grupo del taller de CCT se siguió el mismo procedimiento, pero acortando el proceso, pues ya había una idea generalizada proveniente de los temas que surgieron en los debates de los grupos precedentes, durante los *talleres de teatro* y que fueron:

1. ¿Cómo es nuestro día a día?
2. Los conflictos que hay en el Centro de Acogida.
3. El empleo, tener un trabajo.
4. ¿Por qué los inmigrantes tienen más derechos que los españoles?
5. El trato que recibimos por parte de los técnicos de los centros de acogida.
6. Cómo incide la pérdida de compañeros en el Centro y como afecta esto en el estado de ánimo. (Tema planteado tras el fallecimiento de un interno en uno de los centros de acogida).

## 7. Sufrimiento, Incomprensión y Ganas de Luchar.

Tras deliberar en la primera semana de inicio del taller, el grupo decidió este último tema o idea: “Sufrimiento, incomprensión y ganas de luchar”. Esta frase contenía, según ellos, una realidad que envolvía a todos los temas anteriores. Una vez elegido el tema, se pasa a una etapa que es la investigación y que, como ya apunté, tiene un desarrollo paralelo, en cuanto que es realizado e intercambiado desde los planos del investigador y de los participantes. Hay un asunto relevante, Teatro de la Inclusión asumió este mismo tema como de interés para el trabajo de CCT del grupo. Este asunto fue decisivo para hacer una comparativa entre dos procesos paralelos que estaban compartiéndose en dos grupos diferentes pero con características muy comunes.

### Segunda Etapa: Investigación

El estudio desarrollado a través de la percepción, del registro de datos, de las reflexiones permanentes, del por qué de los acontecimientos, es una tarea que tiene principio pero no un fin. Incluso una vez finalizado el trabajo de campo y terminado el proceso de recopilación y descripción de este, el estudio sigue como una sombra que acecha al investigador instándole a cuestionar, dilucidar, acerca de muchas incógnitas que quedaron por resolver. Un ejemplo es la *observación participante* que queda pegada al caminar y al ver, a los sentidos y las percepciones, no solo cuando se está en la faena, marcado por el tiempo y el espacio de la investigación, transpira en todos los espacios y los tiempos donde se produce un “encuentro” con el objeto/sujeto del estudio, sea físico, virtual o imaginario. Estos dos últimos, virtual e imaginario, se producen a través de las lecturas de los registros del diario de campo o de las reflexiones y pensamientos de actos y sucesos que vuelven a la imaginación recreando diferentes dilemas e hipótesis.

Cuando la observación participante como método de investigación es asumido por los sujetos se pasa a un terreno donde el análisis del tema o temas transita del investigador a estos. En los dos grupos, taller de CCT y Teatro de la Inclusión, se decidieron programar actividades que contenían esta técnica. En el taller de CCT, algunos de los participantes, tres de ellos, realizaron una actividad que consistió en recoger imágenes a través de sus móviles de espacios que ellos identificaron con el tema elegido: “sufrimiento, incomprensión y ganas de luchar”. Estas imágenes se pueden ver en el capítulo 5. Los integrantes del

grupo Teatro de la Inclusión acordaron hacer una aproximación a los contenidos tratados en los *grupos de discusión* partiendo del mismo tema, haciendo visitas a espacios comunes donde había personas sin hogar, principalmente en plazas públicas (plaza del Puma-rejo), alrededores de los comedores, en espacios como los márgenes del río Guadalquivir, etc. Ambas actividades consistieron en una observación puntual donde los participantes recogían notas acerca de lo que percibían, unos a través de fotos y otros a través de un diario de campo.

Aunque la mayoría de los participantes del taller de CCT (6 de los 11) participaron voluntariamente en las *historias de vida* solicitadas con antelación durante el *taller de teatro* en los grupos precedentes, con algunos volví a repetir esta petición. No fueron tan largas como las anteriores y se centraron en confirmar partes de los relatos contados en las *historias de vida* anteriores o profundizar en algunos de los aspectos de estas o en otros nuevos que, en ese momento, podían ser de interés para la investigación. Con respecto a los otros participantes que no quisieron relatar historias de vida, algunos como (C.) alegaba tener aún malos recuerdos “de un pasado que no acaba de pasar de largo”. Las *historias de vida* se llevaron a cabo en horarios extras del taller con objeto de no quitar tiempo para las sesiones de trabajo que eran necesarias para la realización del montaje de cara a la representación. De tal manera que, en cada semana, calendarizaba unas dos o tres citas con los participantes en función de sus disponibilidades y horarios. Las citas las solíamos tener en salas libres que quedaban en el Centro Cívico, previa solicitud a la dirección del mismo. Por su parte, en Teatro de la Inclusión, utilizaron *entrevistas semi-estructuradas y abiertas* aprovechando las relaciones con compañeros y compañeras de algunos de los Centros de Acogida para hacerles este tipo de entrevistas en una actividad que se programó dentro del proceso como continuidad de la observación participante. Esta actividad que conjuntaba observación en espacios propios del contexto del “sinhogarismo” y *entrevistas* dio lugar a la recogida de información de primer orden; pero, también, como una forma de recoger cualquier detalle percibido y sentido durante las entrevistas.

Una vez elegido el tema por el grupo, los *grupos de discusión* sirvieron para que cada participante pudiera expresar sus opiniones acerca de los significados que tenían para él o ella palabras como el *sufrimiento*, *la incompreensión* o *las ganas de luchar*. Así mismo, otra de las discusiones y debates giraron en torno a la pregunta: “¿Qué conexiones existen entre las temáticas en el contexto de la exclusión?” Una vez discutido (30 minutos) el

tema, el grupo tenía que encontrar un nexo común entre los discursos y opiniones realizadas por cada miembro. De esta manera, se llegaba a una idea común, acordada por todos. Esta idea era un germen para el inicio de técnicas como *teatro imagen* o *improvisaciones*. La mayoría de las veces estas opiniones eran relatos basados en sus experiencias, siendo estas un recurso en el que la memoria juega un papel esencial. Los turnos de palabras, los tiempos de intervención de cada interlocutor, el respeto ante las opiniones discordantes, etc., están pautadas en el inicio y desarrollo de la técnica. En los *grupos de discusión* siempre hay un participante que recoge las opiniones más relevantes que el grupo considera importante registrar y que después sirven como palabras-claves en el *teatro imagen* y de origen para las *improvisaciones*. En la primera sesión me encargué yo de recoger las notas; pero, a partir de la segunda, en cada sesión se hizo cargo un participante diferente. Las anotaciones servían de recordatorio del grupo con respecto a los contenidos temáticos generados y, en ocasiones, fue origen de alguna improvisación. En total, se llevaron a cabo 6 *grupos de discusión*, de una hora y media de duración, repartidos en el primer mes (abril) del taller de CCT.

Así mismo, desde la primera sesión comenzamos a incorporar el *training* como una manera de habituarnos a una preparación mental y física indispensable para penetrar en la creatividad de manera paulatina. Como apunté, el *training* sirve de entrenamiento, no tiene por qué ser tratado en relación a los temas o *grupos de discusión*. Muchos de los ejercicios anotados en el apartado correspondiente fueron pautados durante los dos primeros meses. En cada sesión, el programa era como se detalla:

- En círculo, hacíamos respiración y ejercicios aeróbicos de estiramiento muscular.
- Ejercicios de *training* por series y alternados para no repetir los mismos dos sesiones seguidas (para su consulta ver apartado *Training*).

A partir del segundo mes, aproximadamente en la sesión número 14, fui pasando el cargo a cada participante para que fueran ellos quienes dirigieran el *training* de cada sesión. Esta práctica ya era común en el grupo Teatro de la Inclusión a modo de que ellos y ellas dirigieran el entrenamiento de manera autónoma y para cohesionar el grupo. *Teatro imagen* empezó a añadirse en las sesiones a partir de la segunda semana, en la sesión número 5. Al inicio, fue una técnica pautada como un ejercicio más del *training*; pero después tuvo su momento específico en el desarrollo de capacidades creativas



centradas en el tema. A la pregunta planteada “¿Qué entendemos por “incomprensión”, “sufrimiento”, “ganas de luchar”?, cada participante realizaba una imagen real, ideal y en tránsito de cada una de estas palabras-clave. La ubicación temporal en las sesiones de teatro imagen era justo después de los *grupos de discusión* (cuando estaba programado) o a continuación del *training*. La duración estaba abierta al tratamiento de la técnica por los participantes; a veces, podía durar el resto de la sesión, otras, menos tiempo. Las muestras de las imágenes servían de discusión acerca del contenido de las mismas y de su correlación con el tema y con las posibilidades estéticas para el montaje de la obra teatral.

Por último, las *improvisaciones* estuvieron presentes en los ensayos a partir del segundo mes, en la sesión número 12. Una vez que el grupo estaba consiguiendo una mayor profundización en el tema a través de los *grupos de discusión* y *teatro imagen*, fundamentalmente, fui introduciendo las improvisaciones de manera progresiva. En el grupo del taller de CCT se llevaron a cabo *improvisaciones por analogía directa con el tema* e *improvisaciones personales*. La proximidad de las fechas de la actuación, que finalmente pudimos programar como se verá a continuación, no dejaba tiempo para ahondar en la tercera modalidad: *improvisaciones simbólicas*, que requiere mayor dedicación dada su especificidad. Hubo que ir al grano en materia de ensayos y centrarme en las *improvisaciones* referidas. Primero en equipos, tomando como punto de partida el tema, las ideas y palabras-claves, desarrollaron improvisaciones que servirían para adentrarnos en una estética propia respecto al tema y a la obra y que, además, pudieran ser seleccionadas para la puesta en escena. Divididos en 2 equipos (de 5 y 6 personas) realizaban el siguiente esquema de trabajo:

- El Grupo 1 trabajó la temática a partir de la Improvisación por Analogía Personal, es decir que cada uno expuso imágenes de sus experiencias.
- El Grupo 2 trabajó la temática a partir de la Improvisación por Analogía Directa, es decir, se centraron en la propia temática como elemento de ensayo artístico.
- Reunión para debatir algunos puntos importantes a trabajarse en las improvisaciones o, de manera opcional, uso de teatro imagen como una forma de iniciación hacia las improvisaciones.

- La pauta principal para trabajar cada equipo podía consistir en una secuencia según dos tipos:
  - a) inicio-desarrollo-fin
  - b) inicio-conflicto-solución
- Una vez acordado por el equipo, repetición y fijación de la improvisación.
- Muestra al grupo.
- Comentarios en el grupo acerca de los contenidos en relación al tema y los contenidos argumentales (plano del contenido) y las formas estéticas de cara a la posibilidad de incluirla como escena (plano de la expresión).

Por su parte, en Teatro de la Inclusión, debido al nivel de experimentación adquirido por el grupo, se desarrollaron las tres modalidades de la improvisación. Para ello, siguen el mismo orden que en el grupo anterior, pero se incorporan las dos improvisaciones de manera previa o después de la improvisación por analogía con el tema. Las improvisaciones personales y simbólicas suponen para los participantes de este grupo un trabajo adicional de búsqueda individual de material creativo para la construcción de sus personajes. Para ello, se desarrolló de manera especializada y separadas ambas improvisaciones siguiendo una línea de acciones. A modo de ejemplo, en la improvisación personal cada actor-persona lleva a cabo un trabajo de corporeización de su personaje a partir de elementos emocionales que él/ella recuerde escogiendo una etapa o situación histórica en su vida. ¿Qué momento histórico de cada uno/a es relevante para el trabajo de las acciones y de las escenas propuestas en la construcción del personaje? Esto supone el inicio para un trabajo que él o ella misma va dirigiéndose. La improvisación simbólica es más compleja, solemos partir de las metáforas que muchas veces están incorporadas en nuestros discursos, en los refranes, en frases populares o dichas de manera espontánea. A partir de esa metáfora, cada actor o actriz la desarrolló solo o en equipos. En otras ocasiones, el punto de partida surge de un juego de oposiciones desde las relaciones antagónicas entre estatus, clases sociales, de género, etc., y en las que los gestos son detalles para desarrollar toda un juego escénico. Todo esto se podrá apreciar en los discursos y específicamente en el ejemplo de algunas escenas que surgieron de improvisaciones simbólicas.

A todo esto que acabo de detallar se suma que, en momentos concretos, propuse a los grupos que crearan comisiones de estudio y análisis crítico a partir de material diverso con objeto de ahondar más en el tema que ellos y ellas habían elegido. Además de la observación, los grupos de discusión, todo el trabajo corporal y creativo, y las entrevistas (en el caso de Teatro de la Inclusión) es menester profundizar en el tema con lecturas, documentos, vídeos, etc. que pueden proporcionarnos un mayor conocimiento del objeto de estudio, aunque este tenga relación directa con las circunstancias de los participantes. Estas comisiones pueden buscar en artículos de prensa y revistas, películas, libros, dibujos y fotografías, noticias..., caracteres de personajes, situaciones para escenas, mayor información en la materia tratada, etc., que, en definitiva, sirva para su conocimiento y, paralelamente, para la construcción del montaje o para la construcción de cada personaje. En el taller de CCT del CAM y CMM, esta fue una tarea ardua y complicada debido a las circunstancias sobrevenidas, cotidianas, que padecen bajo el sinhogarismo. En Teatro de la Inclusión estas comisiones suponen una tarea coordinada y establecida, no sin apuros y con una temporalidad corta pero que fue posible.

Para finalizar, reiterar que las etapas interactúan e interaccionan de tal forma que el proceso no es lineal o vertical, sino sistémico, en el que todo está conectado y es interdependiente. En este momento del proceso el grupo tiene un bagaje suficiente sobre qué y cómo va a empezar el montaje. Sin embargo, se hace un trabajo de mesa sobre qué elementos complementarios pueden hacernos avanzar.

### Tercera Etapa: Montaje y Representación

Llegados a este punto y haciendo referencia a dos procesos paralelos que han tenido similares etapas y pautas, tengo que describir, así mismo, dos experiencias de montajes y representaciones diferentes. Sobre todo, porque las representaciones de cada montaje, correspondiendo a dos grupos distintos, con diferencias en su experiencia de apropiación práctica del modelo de la CCT, han sido disimiles. Hago recordar que el tema “sufrimiento, incompreensión y ganas de luchar” fueron comunes y que, salvo las pequeñas diferencias a nivel procedimental entre los dos grupos, el proceso desarrollado en las etapas motivaciones e investigación fueron idénticas.

Durante la última semana del mes de junio de 2015, el grupo del taller CTT tenía acumulado un trabajo creativo importante de cara al planteamiento de una actuación. La cuestión era dónde y cuándo. En una reunión preparatoria para tal fin a principios de dicho mes se acordó que me ocupara de buscar espacios para la actuación. Mientras tanto, durante el mes de junio y primera semana de julio hubo que realizar el montaje definitivo de la obra teatral. En las *improvisaciones personales y por analogía directa con el tema* realizadas hasta entonces ya surgieron ideas que podían aprovecharse como punto de partida. Las improvisaciones personales iban acompañadas de los relatos en las *historias de vida* en las que las experiencias de cada uno sirvieron de base para la construcción de los personajes. Con respecto a las *improvisaciones por analogía* se trataba de ir perfilando progresivamente los argumentos en relación al tema principal y, para ello, las anotaciones sacadas de los grupos de discusión y las improvisaciones por equipos nos fueron dando material con el que trabajar en profundidad.

Sin embargo, era necesario ir concretando una *puesta en escena* de cara a la actuación. Para ello, los dos equipos trabajaron un boceto de texto en el que secuenciaban por partes sus trabajos de improvisación. De esta manera, eran ellos y ellas quienes escribieron el texto futuro de la obra. Fue así como se llegó a una secuencia de escenas encadenadas ensayadas por cada equipo con la participación de todos; cada equipo podía recurrir a la participación actoral de los miembros del otro equipo. Esta técnica que podríamos denominar de *montaje* o de *secuencias* nos facilitó dar un cierto orden a las ideas y a las improvisaciones que cada equipo propuso. Y sobre todo, sirvió para pasar a escenas cortas que fueron fijadas dentro de la puesta en escena. Cada escena corta derivó del tema principal y llevaba un título dado por el grupo con objeto de identificar los argumentos y cuyos contenidos pasaron a tener un significado más evidente para ellos y ellas. Por ejemplo “incomprensión”, palabra clave incluida en el tema principal elegido por el grupo, correspondió a escenas cortas con títulos como “sufrimiento”, “aislamiento”, etc.; o, “ganas de luchar” contenía escenas con títulos como “superación”, “buscando un mundo mejor”, etc. Fue así, como poco a poco se fue llegando a una estructura básica pero decisiva hacia una composición final. La interrelación entre las improvisaciones por equipos y las secuencias en escenas fue determinando una serie de actos escénicos que llevaron por título y orden:

Escena 1: “Familia feliz en sociedad feliz: Inclusión o Exclusión”

Escena 2: “Cadena de Montaje: Sin trabajo”

Escena 3: “Escena de la calle: Sin hogar”

Escena 4: “Escena de la expulsión: Incomprensión”

Texto de Pepe “sobre la intervención en lo social con PSH”

Escena 5: “Visita de la Policía: De nuevo la calle”

Poema de Amorín “sobre la soledad”

Escena 6: “Escena de la locura: Sufrimiento”

Poema de María: metáfora de la des-identidad

Escena 7: Escena Final: “Ganas de Luchar”

Las escenas se fueron ensayando reiteradamente en las dos últimas semanas de junio y las dos primeras de julio, posibilitando en cada ensayo la detección de elementos incoherentes y que debían ser modificados, así como la perfección de detalles. Hasta que no se obtuvo una línea encadenada de escenas fijadas por las *acciones físicas* (Stanislavski, 2003), es decir, trazado por acciones, movimientos, gestos, etc., que suceden al mínimo detalle en cada personaje, en cada relación, en cada composición de cada acto y del conjunto de la obra teatral, no pasamos al texto. Mientras tanto, se usaban frases y diálogos improvisados. En una de las reuniones preparatorias, el grupo decidió la tentativa de incorporar frases de relatos que los compañeros y compañeras habían expresado en relación a las *líneas argumentales*. Esto supuso un hallazgo técnico porque se fueron eligiendo frases que encajasen con las escenas y los diálogos de los personajes. Aquellos huecos de textos, que se necesitaron complementar para darle sentido, fueron trabajados de manera paulatina por los dos equipos, otras veces, me otorgaban la responsabilidad de ultimar algunas de estas frases y diálogos.

A medida que íbamos tejiendo un montaje o puesta en escena más perfilado, paralelamente a los ensayos, tuvimos reuniones en las que se decidieron vestuarios, atrezos, música y otros elementos. Estas reuniones tenían el requisito principal de que las deci-

siones fueran acordes con la estética de la obra. La segunda semana de julio se dedicaron a ensayos generales, memorización de textos, elaboración de atrezos y vestuario y, finalmente, a la elección del título de la obra teatral: “La verdad que nadie quiere ver”. Tras una reunión con una programadora teatral de la *Sala El Cachorro* en Sevilla, que dio su aprobación, tuvimos fecha para dos representaciones. Las representaciones de “La verdad que nadie quiere ver” se llevaron a cabo el miércoles 15 y jueves 16 de julio en dicha sala. La entrada era libre y se invitó al resto de compañeros de los grupos durante el trabajo de campo, así como a técnicos y directores de cada Centro de Acogida y amigos y familiares. Tras ambas representaciones dispusimos de un *foro de debate* de una media hora al finalizar con objeto de que los actores y la actriz pudieran compartir con el público aspectos relacionados con la obra. Gracias al trabajo de una voluntaria este trabajo fue grabado, maquetado y subido a la web de youtube: <https://youtu.be/MjEm2ZLTd3A>

El proceso en Teatro de la Inclusión fue similar, aunque habría que añadir algunas modificaciones que paso a detallar. En primer lugar, las *historias de vida* suponen un auténtico espacio de *revisión de vida* (Bornat, 2001) ya que es cada uno/a quien cuenta ante el resto de compañeros y compañeras aquellos relatos de su vida que ha seleccionado y que están en consonancia desde su reflexión con las temáticas y los contenidos tratados. Se trata de revisión de vida porque cada protagonista comunica y comparte “sus recuerdos con el propósito de comprenderse entre sí o de comprender una situación compartida o lo hacen con el objetivo de generar un cambio en su vida presente” (2001, p.57). Esta propuesta se lleva a cabo con dos pautas: la primera, con la narración del protagonista de su relato vital y, la segunda, con una propuesta artística donde el protagonista tiene que escenificar de manera simbólica y creativa una parte de su relato elegido. Este trabajo se trae pensado, diseñado y preparado para su muestra. La muestra no tiene por qué ser fiel al relato, puede ser extraña, diferente, simbólica, aunque debe contener elementos de la historia contada. En este trabajo se pueden incorporar otros personajes del relato, con la ayuda de otros actores, pero siendo el protagonista principal cada auto-narrador. Este trabajo individual enlaza con la improvisación personal en cuanto que les sirve para una mayor profundización.

En Teatro de la Inclusión, hay que añadir el *trabajo de mesa*, que es una técnica propia de grupos teatrales con metodología colectiva y que hace referencia a la parte

del montaje donde el grupo de actores y actrices realizan una serie de tareas que están relacionadas con el planteamiento teórico de la obra que se va a montar: lecturas, análisis socio-histórico, análisis de los personajes, de las relaciones entre estos, de las circunstancias dadas, etc. En el caso de este grupo, *trabajo de mesa* es un espacio en el que reflexionamos, ideamos, tratamos y proyectamos aquellos elementos que pueden ser útiles para un primer análisis del tema y lo ubicamos antes del inicio del montaje. Buscamos todos aquellos elementos que puedan ser de interés y mayor profundización para la obra que se quiere montar: textos, artículos de prensa, películas, canciones, relatos, etc. Es un proceso dentro de la investigación y es consecuencia de las comisiones de investigación de las diferentes áreas: música, texto, poesía y literatura, folclore, etc.

Cada actor cuenta con un *diario del personaje* en el que anotan aspectos que, desde la imaginación, pueden ser reveladores para el perfil del personaje que tiene que crear. Hay que tener en cuenta que en los *grupos de discusión*, *trabajos de mesa*, en las *revisiones de vida*, *las improvisaciones*... constituyen ideas y aportaciones que cada persona va haciendo, de manera directa o indirecta, sobre aspectos que pueden repercutir en cada uno de los diferentes planos: personaje, obra, atrezos, escenografía, textos, etc. En este diario se pueden describir ideas sobre el personaje: cómo siente, camina, come, se sienta, cómo habla (tono de voz), cómo se relaciona con los demás, actitudes, gustos, manera de reír, de llorar, mirar, cómo va vestido, su pasado, sus intereses, etc.

A diferencia del grupo anterior, en Teatro de la Inclusión se trabajaron las improvisaciones simbólicas desde los relatos. Esto se puede explicar a través de un ejemplo puntual. Si un actor en una *revisión de vida* o en un *grupo de discusión* habla a los demás sobre un problema (pasado o presente) y hace uso, pretendiéndolo o no, de una metáfora “así es nuestra vida, una vela que se va apagando, no tienes ganas de nada, incluso pierdes las ganas de comer...”, como fue el caso de uno de los participantes, esta es aprovechada para la improvisación simbólica. Otro elemento simbólico fue la música. En las improvisaciones algunos actores utilizaron canciones populares como un medio de significar sus acciones por medio de un elemento alegórico que mostraba un relato que, en vez de ser hablado, era cantado.

Hay una última técnica que es necesario añadir, dada su importancia en el proceso del montaje de este grupo. Se trata del *gestus* o *gesto* brechtiano. Para Brecht “bajo el gesto hay que comprender un conjunto de gestos, dinámicas y expresiones que una o

varias personas dirigen a otra persona o varias” (2004:281). Los gestos son empleados para significar las divisiones existentes entre unos, los dominadores, sobre otros, los dominados. Este elemento es principal para significar estas diferencias que se llevan a cabo por medio de una comunicación no verbal implícita en la interacción y que lleva implícito

“un proceso en el cual un acto específico –un acontecimiento particular situado en el tiempo y en el espacio, y relacionado con individuos concretos específicos– es de algún modo identificado y vuelto a nombrar, es asociado con un *tipo* de acción en general más amplio y más abstracto, y es transformado en algo *ejemplar*” (Jameson, 2013:154).

Finalmente, la duración del proceso en uno y otro grupo marca una diferencia cualitativa. Para autores como Brecht, Barba, Grotowski o García, el proceso de creación es una tarea compleja, de enorme dificultad, donde la investigación multidisciplinaria permite un trasiego de unos conocimientos a otros, de unos planos a otros y en los que el tiempo debe jugar a favor de la creación artística, pero, también, en el crecimiento humano y en la mejora de la sociedad. En Teatro de la Inclusión, tras meses y meses de investigación, ensayos, con errores que obligaron a volver a empezar desde cero en algunos momentos y áreas, y aciertos que permitieron avanzar y seguir con las innovaciones halladas, este grupo representó la obra teatral “Breves relatos de vergüenza y olvido” en el mes de noviembre de 2016, dentro de la programación de la *Muestra Internacional de Teatro de Investigación* (MITIN) celebrado en Sevilla. Estas representaciones tienen un carácter meramente de teatro de estudio y vanguardia en el que participan compañías profesionales de todo el país. Tan solo Teatro de la Inclusión, debido a su carácter innovador y pionero en cuanto a sinhogarismo y teatro en todo el estado español, es programado en calidad de grupo invitado.



Gráfico 9.



#### 4.4. Síntesis de la aplicación de las técnicas de investigación

Para terminar este apartado pasaré a distinguir el trabajo de campo realizado en cada espacio de intervención, anotando fechas de inicio y desarrollo, así como las técnicas y el número de actividades realizadas.

Tabla 8.

<b>CENTRO DE ACOGIDA MUNICIPAL</b>	
Fecha de Inicio: 25/02/14	Fecha de Fin: 30/07/15
<b>TÉCNICAS</b>	<b>NÚMERO SESIONES</b>
Observación Participante	19 sesiones
Grupos de Discusión	8 sesiones
Taller de Teatro Expresión y Creatividad	11 + 10= 21 sesiones
Microhistorias de Vida	4 sesiones

Tabla 9.

<b>CENTRO DE ACOGIDA MIGUEL DE MAÑARA</b>	
Fecha de Inicio: 18/02/14	Fecha de Fin: 30/11/15
<b>TÉCNICAS</b>	<b>NÚMERO SESIONES</b>
Observación Participante	26 sesiones
Grupos de Discusión	15 sesiones
Taller de Teatro Expresión y Creatividad	16 + 12= 28 sesiones
Microhistorias de Vida	9 sesiones

Tabla 10.

<b>TEATRO DE LA INCLUSIÓN</b>	
Fecha de Inicio: 27/03/14	Fecha de Fin: 30/11/16
<b>TÉCNICAS</b>	<b>NÚMERO SESIONES</b>
Grupos de Discusión	11 sesiones
Taller de Teatro Ensayos	46 sesiones
Microhistorias de Vida	6 sesiones

Tabla 11.

<b>TOTAL DE TÉCNICAS REALIZADAS</b>	
<b>TÉCNICAS</b>	<b>NÚMERO SESIONES</b>
Observación Participante	35 Sesiones
Historias de Vida	17 Sesiones
Grupos de Discusión	34 Sesiones
Taller de Teatro Expresión y Creatividad	95 Sesiones

Fuente propia

Como se recoge en los cuadros correspondientes, el número de sesiones del Centro de Acogida Municipal fue algo menor, sobre todo en aquellas referentes al *taller de teatro* y los *grupos de discusión*. Si bien el cómputo no es significativo, sí debo resaltar las incidencias propias de este tipo de institución donde la acogida tuvo una temporalidad más delimitada para las personas solicitantes. En cambio, el Centro Miguel de Mañara estableció un protocolo de acogida más permanente. Estos datos deben ser tomados con cierta relatividad pues, como apunté, al criterio normativo institucional debemos añadir situaciones adicionales eventuales que tienen que ver con factores subjetivos como, por ejemplo, la salida voluntaria del Centro por parte del participante. Por su parte, es evidente que el número de sesiones en Teatro de la Inclusión se disparan dado el carácter permanente del grupo y, sobre todo, a que las sesiones de ensayos se ejecutaron en 2 sesiones a la semana debido al compromiso del grupo y como pauta habitual en el calendario de ensayos acordado entre los participantes.

En cuanto a la configuración de los grupos de participantes de las instituciones, es necesario constatar que fueron de libre configuración. La iniciativa consistió en la inserción de un *taller de teatro* en los respectivos programas de ocio y/o educativos que cada Centro de Acogida desarrollaba en ese momento. Señalar que el programa del trabajo de campo se contempló con cierta pretensión innovadora, pues, ninguna de las dos instituciones se plantearon con anterioridad su puesta en marcha; al menos con unos objetivos y metodología acordes con los que hice en el diseño. A excepción del “taller de habilidades sociales y tratamiento de conflictos” del año 2007 en el CAM, anteriormente no se había realizado una experiencia de este tipo en dicho Centro.

En cuanto al proyecto de *Miguel de Mañara* se puede apreciar en sus actividades un Taller de Teatro, sin embargo, por información de algunos de los acogidos y uno de los monitores contratados en el CMM, este no tuvo especial repercusión, habiéndose desarrollado con un carácter puntual e inestable. Los grupos fueron formándose en función de esta oferta realizada, en la que no hubo obligatoriedad por parte de las instituciones, como así formulé desde un inicio. Hay que anotar que esta medida tuvo ventajas e inconvenientes. Entre las primeras, la libre elección de los acogidos permitía enfocar las dinámicas a sabiendas de que hubo un interés o curiosidad previos por parte de estos. Entre los inconvenientes, la permisividad del taller tenía como consecuencia, en una primera etapa, que algunos acogidos no permanecieran de manera continuada en

las sesiones. Ello conllevó que, de una sesión a otra, no estuviesen siempre los mismos participantes. No obstante, la motivación de un núcleo importante de asistentes “incondicionales” dio lugar a que se conformara un grupo cada vez más cohesionado durante la última etapa del trabajo de campo. Una vez inscrito un número considerable de participantes, en las primeras dos sesiones hice ambas presentaciones donde especificaba, de manera general, la fundamentación, objetivos y contenidos del taller. Así mismo, dejé un tiempo considerable para que los asistentes pudieran hacer preguntas sobre el taller u otros aspectos que consideraran necesarios.



“Ahora en este mismo instante en el que escribo estos párrafos, estoy escenificando una improvisación partiendo de la creación de un personaje al libre albedrío. Se trata de una acción física y añadirle al final una frase” (“Memorias de un Sueño”, J.L., actor y fundador de Teatro de la Inclusión).

“El teatro es parte de la transformación que quiero llevar a cabo en el futuro con mi vida” (M., actriz de Teatro de la Inclusión, durante un seminario en la Universidad Pablo de Olavide).

“El Taller sirve para que hagamos teatro porque es una experiencia nueva; para expresar y que la gente vea que puedo expresarme. Lo que ha hecho el grupo de Teatro de la Inclusión quiero hacerlo yo también. El teatro me puede servir para mi vida particular. Saber cómo decir las cosas, con la gente, conmigo mismo. Y para desarrollar mis sentimientos porque en este tiempo he perdido habilidades” (V., participante del *taller de teatro* durante un grupo de discusión).

## 5. Resultados de la investigación.

### Discursos y prácticas colectivas

#### Introducción

En este capítulo hago uso de los discursos que los participantes han emitido a lo largo del trabajo de campo a través de las diferentes técnicas empleadas, a sabiendas de que ellos y ellas me permitieron que fueran reseñados en este documento como una manera de testimonio y de atestación. La atestación es una idea de Ricoeur a la que “permanecen ligadas las de apreciación, de evaluación, como sugiere la idea de “adscripción” que, proveniente del campo del derecho, se ha trasladado al ámbito de la declaración cotidiana.” (2005:154). En efecto, estos testimonios, extraídos de todas las técnicas empleadas durante el trabajo de campo, recogen declaraciones que forman parte del presente cotidiano de los colaboradores en la investigación. Una cotidianeidad que está delimitada en el tiempo y en el espacio de una parcela del sinhogarismo. Las opiniones, manifestaciones, confesiones y reivindicaciones que aquí aparecen forman parte de personas concretas y precisas, con nombres y apellidos, con historias personales específicas e intransferibles. No es una descripción general del sinhogarismo en la ciudad de Sevilla, sino que son los relatos de un grupo de personas que decidieron participar en esta investigación, de manera voluntaria, a través de sus ideas y sus energías. En las mismas, queda inscrita la evaluación sobre una realidad que a nadie más que a ellos y ellas les compete hacer en calidad de protagonistas.

Por mi parte, en calidad de investigador-facilitador de un proceso en el que, como acabo de revelar, he partido de la decisión y el consentimiento de los colaboradores, hago una interpretación de los relatos apoyados en una percepción de los hechos actuales, es decir, de los acontecimientos tales como se dieron a través de las palabras y los cuerpos de los participantes, por medio de diferentes situaciones e interacciones. Por ello, no me centro de manera estipulada en las circunstancias y las causas particulares que llevaron al sinhogarismo a estas personas. Esto se desliza de sus propios discursos. Mi labor consiste en una interpretación a posteriori de estas declaraciones que no se ciñeron a meras palabras, estuvieron acompañadas de gestos, emociones, momentos de afectos y otros conflictivos. Se trata, pues, de un tipo de *producción participativa* (Mannay, 2017) en el que intervi-

nieron los diferentes agentes durante el proceso de la investigación. El cuestionamiento crítico de por qué en la contemporaneidad de una sociedad democrática y evolucionada como la nuestra acontecen fenómenos como el sinhogarismo está abierto a un análisis profundo sobre el papel del trabajo social y en la búsqueda de metodologías que hagan factible procesos alternativos hacia procesos de emancipación.

Por otra parte, el motivo de recoger los relatos de los participantes no alberga aquí un análisis morfológico de los discursos o la funcionalidad estructural que estos juegan dentro de las narraciones. Se trata, más bien, de desentrañar las “condiciones de existencia” (Foucault, 2014:33) que estos relatos tienen como función expresiva de un grupo de sujetos que viven en un contexto socio-histórico determinado y que sufren un fenómeno encuadrado en dicho contexto. Por ello, se trata de una existencia testimoniada en el aquí y el ahora de personas en un momento preciso: el que transcurre en el trabajo de campo en casi dos años de duración. Sugería Ricoeur que el “momento de la rememoración es, pues, el del reconocimiento” (2010:63). En la obstinación de que este proceso de investigación fuera, en lo posible, un espacio de participación para los sujetos, albergué el propósito de que, al mismo tiempo que exploración, sirviera para el reconocimiento a través de la memoria presente y pasada. Un reconocimiento hacia ellos y ellas en calidad de ciudadanos y ciudadanas que utilizan participativamente el teatro y las discusiones como un espacio de decisión y empoderamiento.

Los resultados que se describen en este capítulo giran en torno a la interpretación de los discursos y las prácticas llevadas a cabo en toda la investigación. La importancia que tienen está centrada en un cuestionamiento que Carballada formula del siguiente modo: “¿cómo visualizar en la intervención en lo social las relaciones entre las producciones discursivas y las prácticas sociales?” (2004:30). En el trabajo de campo, estas relaciones fueron visibilizadas a través de la propuestas de metodologías creativas como el teatro como herramienta crítica y participativa de la intervención social. Por otra parte, discursos y prácticas forman parte de un solo organismo interpretativo pues ambos configuran lecturas alternativas y complementarias de una serie de categorías. Finalmente, ambos estuvieron comprendidos en la metodología, proporcionando con ello una enorme cantidad de datos que han sido ordenados y clasificados en base a los diferentes tipos de técnicas y a las categorías teóricas de relevancia. La prioridad a la hora de seleccionar la informa-



ción vertida a través de las diferentes voces estuvo sumida a la repetición de los mismos datos respecto a un tema o asunto particular.

Si le he concedido una división interna a los discursos y las prácticas ha sido con objeto de darle un orden para su comprensión global. Para mí, tanto los relatos orales como las imágenes y las acciones físicas conforman una misma narrativa porque surgen de la teoría, las experiencias o los sentimientos. Por eso, tengo en cuenta que los discursos pueden brotar de las frases emitidas a través de un grupo de discusión o una historia de vida y, complementariamente, pueden expresarse en una *performance* realizada a través de una improvisación. Así mismo, todo esto reside en la práctica, puesto que hablamos de personas que realizan una actividad con un objetivo determinado y bajo la guía de una metodología específica. Desde mi punto de vista, en esto radica la interdisciplinariedad de la técnicas detalladas en el anterior capítulo y que son afines en el desarrollo de esta investigación.

Así mismo, a tenor de lo anterior, hago mención de una práctica definida que describo en el apartado final de este capítulo en el cual un grupo de participantes decidieron aplicar el método de la creación colectiva teatral como colofón del trabajo de campo llevado a cabo en la investigación. Por tanto, puedo decir que esta fase final consistió en un ejemplo de apropiación metodológica como paradigma de participación activa. El proceso descrito en el capítulo cuarto, en el que se pormenorizaron una serie de pasos y técnicas dentro de una planificación, fue transferido a este grupo para que fueran ellos y ellas quienes asumieran el derecho a desarrollar sus capacidades creativas.

La estructura de este último capítulo aúna lo antes expuesto con dos apartados principales. En el primero (5.1), entra el análisis de los discursos desde los registros obtenidos a partir de las diferentes técnicas empleadas. De este análisis se deducen tres categorías centrales que se destilan del marco teórico y que son las que he considerado como principales en el motivo de esta investigación, a saber: “trabajo social”, “derechos humanos” y “teatro”. Cada una de estas tres categorías son matrices de otras dos categorías que denomino secundarias y que podríamos estimar como subyacentes de las primeras. En el caso de “trabajo social” y “derechos humanos” surgieron “hegemonía” y “estigma”. Con respecto al “teatro” como categoría matriz, subyacen dos categorías secundarias “dignidad” y “emancipación” que, como se puede apreciar, difieren de las dos categorías secundarias anteriores.

Si bien en el apartado 5.1, el análisis de las categorías enunciadas están iluminadas bajo el foco de los discursos de los participantes registrados en las técnicas de la investigación, en el apartado 5.2, el análisis va un poco más allá en cuanto que tiene en cuenta las elaboraciones realizadas por el propio grupo a través de la metodología. Esto último culmina con dos obras teatrales que pueden ser consideradas como productos finales de la globalidad de la investigación. Ambas obras teatrales suponen creaciones que, desde una hermenéutica crítica, los grupos realizaron como narrativas propias y con la finalidad de dejar constancia de sus capacidades creativas. Las obras teatrales “La verdad que nadie quiere ver” realizada dentro de la CCT del grupo finalista de los CA y “Breves relatos de vergüenza y olvido” de Teatro de la Inclusión fueron, y siguen siendo en el caso de este último, un ejemplo de cómo el arte fue una herramienta de recuperación identitaria y de resistencia frente a la hegemonía, desarrollado por un grupo de personas sin hogar en la ciudad de Sevilla. Se trata, en definitiva, de una interpretación desde una perspectiva analítica-dialéctica entre los diferentes agentes que intervinieron en este proceso y a través de la interdisciplinariedad de las técnicas empleadas.

En consecuencia, en este apartado (5.2) paso a una descripción de cómo se llevó a cabo la fase final del trabajo de campo en el que se aplicó el método de la CCT desde un proceso de participación desempeñado por los participantes y bajo la orientación y seguimiento del investigador. De aquí que, en consecuencia, se haga mención de categorías nuevas a las anteriores, aunque no ajenas, extraídas de los centros de interés y de las elecciones de los grupos. Estas categorías nuevas: “Sufrimiento”, “incomprensión” y “ganas de luchar” pertenecieron al universo teórico de estos dos grupos, a su manera de traducir, desde sus realidades, aquellas otras teorías que provenían de la investigación. Siendo afines a las categorías principales y secundarias descritas antes, estas recogen los temas centrales seleccionados por los dos grupos para la creación colectiva teatral de las dos obras que se llevaron a cabo. De este modo, he creído conveniente hacer acopio de todas las categorías posibles de la investigación y que representan estos tres campos: en primer lugar, aquellas que estaban en la planificación teórica, las secundarias emanadas del transcurso de la investigación y, por último, estas que partieron de los centros de interés de los participantes.

### **5.1. Análisis de los discursos a partir de las categorías principales de estudio: Trabajo Social, Derechos Humanos y Teatro**

Los relatos y las observaciones contienen información que entra en los sentidos y, por un lado, son percibidos por el investigador desde una distancia prudencial para que sean analizados posteriormente desde un extrañamiento que haga como si el fenómeno ocurriese por primera vez; por otro lado, se alojan en las impresiones de este a modo de dudas, sorpresas y emociones encontradas, sirviendo de puerta de entrada a un análisis que debe ser sometido al equilibrio entre la razón y la emoción. Como actuante, dentro de un proceso que ha resultado dinámico y cambiante, no me ha sido posible desentenderme de las emociones y las sensaciones contraídas en las diversas interacciones que he tenido con los sujetos y en los contextos de la investigación. Esto me da pie a proponer una lectura de cada sub-apartado desde los “preludios” que aparecen preliminarmente. Los preludios consisten en una especie de obertura previa en la que hago un relato singular describiendo hallazgos y emociones desde las numerosas interacciones ocasionadas a raíz de la ejecución de las técnicas en el trabajo de campo.

Posteriormente, continúo con las categorías secundarias, según expliqué en la introducción, tejiéndolas desde el tamiz de las técnicas y los discursos de los participantes. Correlacionar categorías como hegemonía y estigma a la del trabajo social o derechos humanos puede parecer una maniobra anticipatoria o un prejuicio por mi parte acerca de cómo estas intervienen en el campo del sinhogarismo. Todo lo contrario, hegemonía y estigmatización son sublimaciones derivadas de las opiniones dentro de un escenario discursivo abierto en función de las necesidades de los participantes de contarse y contar a los demás. La exploración de las categorías ha resultado un itinerario con cruces de caminos entre conceptos y discursos, teoría y práctica. En el caso de la tercera categoría motriz, “teatro”, las sub-categorías (“dignidad” y “emancipación”) son diferentes porque, precisamente, resultaron del efecto producido por el teatro en los participantes como espacio de emancipación en el ecuador del trabajo de campo y, de manera decisiva, en la última fase que describiré.

En cuanto a los discursos a través de opiniones y reflexiones vertidas por los participantes a lo largo de este capítulo se citan entre paréntesis por medio de la inicial de cada persona, seguido del género y edad. En aquellos casos en los que se repitan los participantes, en las sucesivas citas sólo señalaré su inicial.

### 5.1.1. El Trabajo Social como categoría matriz en los discursos de los participantes

#### *Preludio*

Las visitas que realicé con objeto de observar los diferentes espacios y las interacciones dentro de cada CA fueron muy significativas. En los primeros meses del trabajo de campo, mi creencia de que el trabajo social como hegemonía y estigmatización estaba inscrito en lo institucional no vino de los relatos narrados en los grupos de discusión y en las historias de vida. Fue una percepción generada a través de la observación participante. En el transcurso de las visitas realicé registré una información que pertenece al mundo de la subjetividad, en este caso la mía, pero que, en todo caso, fue dando forma a una idea de lo hegemónico como proceso de estigmatización en lo institucional a través de las repeticiones de los sucesos y los datos.

La relación con los espacios tuvo, para mí, un impacto singular. La primera sensación subjetiva vino a través del olfato. Olores característicos que procedían de los cuerpos, de quienes no tenían una higiene cotidiana debido al transitar de un lado a otro. Olores procedentes de las habitaciones comunitarias, de los baños y aseos. Después vino la percepción de encontrarme internado, fue una impresión que me llevaba a otras experiencias vividas personalmente, en la juventud, o a través de seres queridos que vivieron el internamiento. La estructura de los edificios, las disposiciones de las plantas, pasillos con cámaras de seguridad que me hacían recordar al panóptico de Bentham señalado por Foucault (2012) pero en versión moderna. Cada CA está vigilado por estas cámaras, colocadas en las salas y espacios comunes. A veces he tenido la sensación de sentirme observado: el observador observado. En una de las conversaciones ocasionales y espontáneas durante las primeras semanas, C. (m,53) se refirió a sentirse “acorralada y vigilada”. Ventanas escuetas en dormitorios compartidos que daban a patios escondidos. Algunos dormitorios estaban abiertos, fue así como vi instantáneas de las vidas de algunos acogidos, en espacios de intimidad que no pude contemplar en las salas comunes: internos acostados, leyendo una revista, haciendo tareas como coser una camisa, escuchar la radio, etc. Me recordó a mi época del servicio militar: aquellos tiempos muertos que había que ocupar con cualquier cosa. En una ocasión, un acogido me invitó a entrar en su habitación: tenía fotos de familiares y otros objetos como un muñeco de peluche, una estatuilla, un dibujo infantil...

Pensé en la importancia que albergaban estos símbolos de pertenencia en los afectos y en la permanencia de la identidad.

En momentos concretos me pareció como si el tiempo no pasara. “Tiempo no tenemos, nos queda el tiempo para sobrevivir” (J.A.,h,54) me llegó a decir este interno y entonces pensé cuán distinto podía resultar el tiempo para unos y otros dependiendo de las circunstancias. Algunas tardes se hicieron interminables. Tardes que transcurrieron a golpes de dominó, de horas frente a un televisor sin más paisaje que el descrito en programas televisivos de la prensa rosa o películas de estilos como western o bélicas. Tardes que se sucedieron a través de humaradas de cigarrillos, de miradas perdidas en rostros impávidos. A veces pasaba desapercibido, algunos me tomaban por un acogido más, esto me permitió descubrir aspectos cotidianos como saludos, conversaciones en las que, a veces, lograba participar. Pensé en la intrascendencia del tiempo, reflejado en una rutina constante programada en horarios pautados, una rutina que me resultó mecánica. Todo estaba organizado para cada cosa: horarios de citas con los técnicos, horarios de entradas y salidas, horarios de comedor o ropero, horarios para las actividades de ocio, así sucesivamente. El tiempo estaba dispuesto en función de un organigrama prefijado, ordenado por espacios y tareas.

A la hora del almuerzo, a las 13.00 horas, los acogidos se sentaban en mesas alargadas y dispuestas para sentarse unos al lado de otros. En uno de los centros, la comida se servía en ollas y era repartida por una persona interna que hacía de encargado. En las sesiones donde coincidía con el horarios de los almuerzos y las cenas, comprobé que apenas si hablaban entre ellos. En uno de los Centros se organizaban turnos para lavar la vajilla, recoger la sala, etc., una vez finalizada la cena. En una ocasión pude entrar en un taller de relajación programado; sin embargo, la falta de asistencia hizo que se tuviera que suspender. La mayoría de los acogidos se congregaban alrededor de los patios con los que contaban ambos Centros. Allí, la actividad principal era los juegos de mesa: damas, cartas, dominós. Algunos leían, sobre todo periódicos del tipo “20 minutos”. En una de las visitas me sorprendió la actitud de una mujer: estaba en el patio, sola, miraba algo impreciso, al infinito, como si nadie hubiese allí, como si el tiempo estuviera detenido. Por las mañanas y por las tardes, a las horas establecidas, la mayoría de los internos e internas salían del centro. Pocos se quedaban dentro, algunos porque tenían concertadas citas con los educadores o trabajadores sociales, otros por estado de salud.

Una tarde, en uno de los patios, observé a tres personas que estaban sentadas, una de ellas, una mujer joven, le cortaba animada las uñas de los pies a otra mujer más mayor, mientras un tercero reía las bromas que se hacían. Anécdotas como estas me hacían reflexionar en los cuidados y los afectos que se produjeron entre acogidos y acogidas. Sin embargo, los rostros de cansancio en muchos era el mapa fisonómico cotidiano. En la sala de televisión dos mujeres recostadas en sendos sillones mantenían un silencio casi pactado, se miraban de vez en cuando y a continuación cerraban los ojos, así una y otra vez. Hombres arrumbado viendo la televisión. De nuevo, el trajín permanente de unos que entran y otros que salen. Discusiones y bromas en torno a un ajedrez o un dominó. Una madre anciana (unos 70 años) y su hija (de unos 40 años) discutían acerca de un problema familiar. Monitores interpelados por internos con preguntas sobre aspectos relacionados con las normas del Centro, o para que les recordaran cualquier cita del día siguiente.

Mis relaciones con los internos permanecieron inscritas en una esfera delimitada por las estancias en cada institución. En cada una de ellas pude vivenciar sucesos, anécdotas, momentos, que se enmarcaban en la vida cotidiana de personas concretas, en un lugar determinado y en un tiempo preciso. En el caso de las personas internas, con los que pude entablar relaciones en un período estimable, la cotidianeidad se manifestaba a través de sucesos donde los gestos y los cuerpos formaban parte de un lenguaje propio, como natural. Una tarde, una mujer me preguntó por su hijo mirándome a los ojos fijamente. Atónito, no supe qué responderle: parecía desesperada y al mismo tiempo enajenada, como si me conociese de toda la vida. Entonces, otro acogido, que observaba la situación, me hizo una señal advirtiéndome de la enfermedad mental de la mujer. En otra visita, esta vez de mañana, llegué a tiempo para observar el desayuno. Antes de entrar en el comedor me di cuenta que los internos eran avisados con música a través de la megafonía. Esto me hizo pensar en la importancia de este tipo de medidas. Caras de sueño, algunos se apresuraban, otros aparentaban una tranquilidad imperecedera. En las visitas matinales que pude realizar, los desayunos contenían un ambiente silencioso. Sin embargo, en las cenas solía haber más bulla. En una ocasión, un monitor me informó que, una vez finalizado el desayuno, algunos acogidos podían volver a sus habitaciones por motivos justificados, fundamentalmente, por prescripción médica; el resto, que era la mayoría, tenían que quedarse en las salas comunes o en las de ocio.

Una mañana empezó a llover fuerte y tuve una impresión de desamparo mezclada con desazón ante la idea que me albergaba de que muchos de los acogidos no tendrían un lugar donde poder resguardarse una vez que salieran de los Centros. En otra de aquellas mañanas, a la hora de la salida, salí acompañado de un acogido de unos 50 años que me hablaba sobre el partido de fútbol de la noche anterior. Justo en la puerta se hacinaron un grupo de internos, estaban allí como esperando algo. Yo no alcancé a comprender qué. Mi acompañante ocasional me informó: “no tienen dónde ir”. En otro de los horarios de salida, aprecié un cartel anunciando la “semana de puertas abiertas” organizado por uno de los Centros. En el cartel había dibujado un laberinto cuya salida final era la figura de una casa y encima un lema señalaba: “Mi hogar está perdido: ¿me ayudas a encontrarlo?” Mi primera reacción fue de confusión, después de desaliento. Tanto el diseño del cartel como el lema albergaban una metáfora que tenía que ver con la idea de que no tener una casa era una cuestión de azar o, quizás, de un juego del destino. Pregunté al pequeño grupo que ese día estuvo reunido junto al CAM acerca de las jornadas de puertas abiertas. Creí que no obtendría contestación, sin embargo, estas fueron expresivas y enriquecedoras. Tres de los cinco que conformaban el grupo, dieron por respuesta una total pasividad que interpreté de manera ambivalente: por un lado, creí percibir incredulidad y, por otro, ironía. Un cuarto individuo me comentó satisfecho que dichas jornadas le sirvieron para estar ocupado pintando las paredes del Centro para la ocasión. Para mi sorpresa, la quinta persona me invitó a acompañarle al pasillo de acceso a la sala de ocio donde estaban colocadas una serie de cartulinas pidiendo, por escrito, las opiniones de los acogidos valorando los talleres programados durante la celebración de las jornadas. Las cartulinas estaban sin respuestas ni opiniones; mi acompañante me indicó con cierto sarcasmo: “¿ves para lo que han servido?”.

Después de las primeras 10/15 sesiones, unos cuantos internos ya me conocían. Algunos porque entablamos alguna conversación, otros porque me reconocieron de la época en la que estuve trabajando en el CAM y supuse que estos se encargaron de informar al resto de acogidos. Una tarde de invierno, gris y fría, en la puerta de acceso al Centro me encontré con un grupo de acogidos que, al igual que yo, estábamos a la espera de entrar. Algunos hablaban de sus cosas cotidianas, por ejemplo, una mujer le describió a un compañero cómo se hacía una ensalada con pescado, “tal como lo hacía mi madre” espetó la mujer. Otra persona me preguntó si podía informarle sobre ofertas de cursos del INEM. Un tercero se quejaba de la tardanza en abrir las puertas alegando que, por contra, para



otros menesteres, las reglas del Centro eran muy estrictas. En aquella ocasión pude hablar con ellos de la situación del paro en Sevilla. Un hombre de unos 40 años, dijo “son muchos los errores que cometemos y tenemos una deuda pendiente”. No entendí la respuesta que creí estaba en modo de clave. Sin embargo, un compañero, cuya edad no supe calcular, le refutó: “yo no me puedo fustigar con tanta culpa...yo tengo que luchar por mi vida”. Un tercero, concluyó: “hay que tener cuidado con el tema de los errores porque la sociedad va a justificar a aquellos que dicen “cuando está en la calle, algo habrá hecho”. Esta conversación me produjo una nueva sorpresa, yo creí que las personas sin hogar no solían hablar entre ellos con tanta fluidez de temas que tienen que ver directamente con sus circunstancias vitales y sobre todo en un nivel de abstracción tan profundo como el condensado en este improvisado diálogo. Como en otras ocasiones, comprobé que erraba y que esto podía ser producto de mis estereotipos y prejuicios.

Tras un largo período de visitas, participando a través de conversaciones y actividades de ocio, comprobé que la rutina de estos espacios me contagiaba. Empecé a sentirme apocado. Necesitaba cambiar y decidí culminar delimitando las visitas a unas fechas concretas. No obstante, creí oportuno visitar más asiduamente los CA en horarios de fines de semana. Creí que en estos períodos estaban menos concurridos que el resto de los días de la semana, pero no fue así. Una acogida así me lo hizo notar, “los días entre semana la gente tiene citas o cosas que hacer y los fines de semana, ¿dónde vas a ir?”. Un hombre que estaba a su lado reiteró: “¿adónde vamos a ir si no tenemos dónde?”. Comprobé que los fines de semana el aburrimiento era aún mayor.

Una tarde me encontré con tres personas que ya fueron acogidas durante la época en la que trabajé como director del CAM. Sin que yo lo pretendiera, la conversación fue derivando en una serie de opiniones que me impactaron por su contenido. J., de unos 52 años, y F., de 38 años, estaban algo deprimidos. Hablando con ellos extraigo aquí algunas opiniones que pude recoger posteriormente en el diario de campo: “Aquí se llega a comprar la amistad, con tal de tener a alguien o tener un poco de cariño”, comentó J. con una leve tristeza, apenas perceptible, pero que a mí me resultó infinita. Por su parte, F., comentó: “lo que más nos cuesta cuando entramos aquí es dejar fuera los códigos callejeros, cuando entramos aquí nos ponemos caretas”. Ambos eran personas que llevaban años transitando entre las calles de Sevilla, por centros de acogida o en pisos tutelados por las ONG. El tercero, J.C., cerca de los 40 años, también contaba con una larga trayectoria de trasiegos



como los dos anteriores. J.C. llegó a estar, de manera muy intermitente y apenas unos meses en la primera época (2007-2008), en el grupo de Teatro de la Inclusión. Durante un buen rato estuvo pidiendo, de manera insistente, un cigarrillo a otros acogidos y ante la negativa de estos, se desalentaba. Me comentó: “esto (en referencia al Centro donde se alojaba en ese momento) es siempre lo mismo... lo mejor es poder buscarte algo por ahí para estar aquí el menos tiempo posible”. Percibí en sus palabras y en sus gestos un estado de ánimo abatido y pensé en lo difícil que debía ser no tener recursos económicos mínimos para ser autónomo y poder decidir sobre tu vida. Sojuzgando mi cálculo ético y de coherencia profesional, le di unas monedas para que comprara el tan ansiado paquete de tabaco. Le pedí a cambio que lo repartiera con los otros dos compañeros. Este acto, dar unas monedas a personas que no tienen dinero, me produjo contradicción y, al mismo tiempo, una enorme vergüenza personal. Reconocí en mí la sensación de pena mezclada con misericordia y rabia.

El domingo siguiente me encontré con L. (m,54), que conocí en las anteriores visitas, y con la que había mantenido contactos reiterados en aquellos meses. Me llamó para conversar. Me contó aspectos de su vida, en todos ellos hizo referencia a sus desgracias familiares (un padre maltratador), a la gran tragedia de su vida que fue la muerte de un hijo pequeño, etc. Hecho este que ensombreció su rostro y que hizo tiritar su cuerpo. Creí que cuando tiritaba de esa manera era fruto de un acto aprendido, como una especie de conjuro; después, cuando la conocí más en profundidad (llegó a participar en uno de los *talleres de teatro*) supe que era una manera orgánica de expresarse. Me habló de sus otros hijos que, según ella, le fueron retirados por las administraciones públicas. Me habló de violaciones y malos tratos. Su vida estuvo marcada por dramas inenarrables. L. me habló con confianza, me dijo que ella no quería contarle una y otra vez lo mismo a la psicóloga, que estaba harta. No paraba de fumar cigarrillos que iba liando mientras conversaba.

Las conversaciones con los profesionales, cuando estas acontecían, fueron intermitentes y giraban en torno al motivo de mi presencia: el tema de la investigación, las actividades programadas y poco más. Por mi parte, la mayoría de las veces reparaba en las relaciones que estos establecían con los acogidos. Casi siempre cordiales, a veces, incluso dejaban traslucir un viso de afectuosidad. Otras veces, aparecieron las recriminaciones acerca de alguna falta a las normas de la institución por parte del recriminado, algunas con un tono severo, otras con mayor afabilidad. Con algunos, los que menos, pude enta-

blar conversaciones informales, incluso entrevistas cortas, que me permitieron conocer sus opiniones acerca del sinhogarismo y de las instituciones donde trabajaban. Con el resto, la mayoría, las relaciones fueron irrelevantes. De estos últimos, a veces, noté cierta desconfianza. Me miraban como yo si fuese un extraño o alguien que estaba allí para examinarlos. Intenté que no fuese así y lo hice desde un acercamiento a veces incomodo para mí. Poco a poco sentía que no me era agradable la forma en la que acometían sus tareas. Por ejemplo, una noche, en la recepción de uno de los centros, un grupo reducido de profesionales estuvieron hablando entre ellos acerca del comportamiento de algunos de los acogidos, comentaron sucesos acaecidos durante la jornada. Mi estupor fue que lo hicieron sin tener en cuenta que podían ser oídos por otros acogidos allí presentes. La recepción de estas residencias son lugares de tránsito, de paso, donde entran y salen constantemente las personas acogidas. En una de las instituciones, los uniformes de los profesionales señalaban, de manera distintiva, quienes eran cada cual dentro del edificio. Las reiteradas indicaciones mostrando que nos encontrábamos en un internado marcaron de manera inequívoca esta distinción. Una de estas viene dada por las hojas explicativas de las normas de funcionamiento y de cumplimiento colocadas en los diferentes tabloneros. A ello, hay que añadir que en cada nuevo ingreso, el interno (sea por primera vez o repetidor) debe firmar obligatoriamente una hoja de consentimiento de las normas.

Una de las visitas más relevantes se produjo una tarde en CMM, ya transcurridos tres meses, cuando a la hora de la merienda cuatro acogidos con los que mantenía una larga conversación acerca de la vida cotidiana en el centro me invitaron a un café en el comedor. Alrededor de una mesa larga nos alienábamos un grupo de unas 15 personas, sin apenas intimidad, pues la distancia existente tanto entre las sillas laterales como con las de enfrente era escasa, la cercanía que teníamos era obvia y evidenciaba esta nula privacidad, no solo visual o física, sino en el plano de la conversación. Sin embargo, rodeado de todos los internos e internas, sentado en una de las mesas junto a estas cuatro personas, por unos instantes tuve la sensación de formar parte de ellos y ellas. Riendo, hablando de cosas imprecisas, pude compartir un trozo de sus vidas desde la solidaridad de un café y unas galletas. Los demás sonreían viéndome en la fila del café, fue así como me sentí integrado, incluido en su mundo. Ya no era un ajeno, un extraño. A la salida del centro, estuve paseando con R., una de las personas con las que más pude conversar desde que comencé las visitas. La alegría aún rebosante de la sesión en el comedor mutó en una tristeza que no dejé de sentir cada vez que me encontré, posteriormente, con este hombre de 51 años,

divorciado y separado de sus hijos a los que solo podía ver cada dos semanas. Tras el despido de su trabajo como camarero en un conocido bar de la ciudad por el cierre definitivo del local fue a pique en su vida: años de desempleo, pérdida de la estabilidad emocional y la autoestima, consumo de tóxicos, depresión y, finalmente (o entre tanto) la vida en la calle o en una institución. Una dinámica en la que algunos perdían las esperanzas y cuyo último término podía ser la muerte. En el caso de R. no fue este su fin: el azar se interpuso cuando intentó suicidarse.

### *Hegemonía*

Los registros anotados durante las visitas fueron configurando la sensación de que estas residencias que son los Centros de Acogida reúnen características que no son ajenas a lo hegemónico como dispositivo, es decir, como estrategia apoyada en un modelo cuya finalidad, en este caso, es la organización de un sistema cerrado, jerárquico y de control. La hegemonía así entendida compete al funcionamiento del trabajador social como agente implicado en este sistema. Al menos, en el tiempo de la observación participante, la producción de datos me llevó a la hipótesis de la responsabilidad del trabajo social en el mantenimiento de un orden establecido desde espacios hegemónicos. Lo vivido por mí en este tiempo, como primera fase del trabajo de campo, estuvo marcado subjetivamente por lo que Ibáñez transcribe como asunción de la función-sujeto en la cual “la información se transduce en significación (y sentido)” (2003:34). La corroboración de que la observación se ajusta a los hechos, y no a los deseos o a la imaginación, se engendra cuando las sensaciones son reiterativas. Esta repetición comprobada en un lenguaje descifrado en lecturas cíclicas sobre los detalles de los sucesos, me hizo especular acerca de los propios datos. Sin embargo, eran los datos los que me proporcionaron periódicamente la descripción de una habitualidad sostenida en diferentes planos espacio-temporales y por diferentes personas dentro de una dinámica descubierta en interacciones, gestos, imágenes y, poco a poco, en las declaraciones de los propios interesados.

La dinámica que menciono se acercaba a un modelo provisto de interacciones que proveían aún más la idea central de hegemonía. No me era posible pensar en el valor de los derechos humanos como agencialidad del trabajo social en este tipo de espacios. Al menos, no desde una contemplación que fue, en primera instancia, no intrusiva, sino abierta a los avatares y acontecimientos. Mi experiencia profesional en el terreno años

atrás, fue determinante para volver a esta controversia entre derechos humanos y trabajo social. Aún así, también fue determinante la confirmación, desde este mirador que es la observación, que las cosas no estaban siendo alteradas desde entonces. Relacionaba el trabajo social como forma constituyente de una manera de intervención hegemónica en este tipo de espacios porque en las primeras reuniones los participantes del *taller de teatro* cargaron intencionadamente sus opiniones sobre este asunto. En una de estas primeras sesiones, precisamente en una de las presentaciones de dicho taller, se produjo un debate imprevisto. En el mismo, P.L., un hombre de edad avanzada que no llegó a participar con posterioridad en el trabajo de campo, comentó:

“¿Resignación? Es aceptación de lo que estás viviendo. Estamos queriendo valernos por nosotros mismos. Aquí hay mucha gente que vive con resignación, que lo único que espera es que les llegue la edad para entrar en una residencia de ancianos y ya está...y eso no es vida”.

Esta *aceptación* llevaba a formularme lo que Castel sugirió como *situaciones de ingravidez* que resultan de la formación de relaciones “más o menos evanescentes que no se inscriben, o se inscriben de manera intermitente y problemática, en las “instituciones” reconocidas” (1997:364). Desde mi perspectiva, lo realmente problemático era asumir la contingencia del trabajo social como medio cultural de organización y transmisión de la resignación, en la estrategia de estas situaciones de ingravidez. Lo cierto es que no fueron pocos los participantes que me llevaban a creer cada vez más en ello. En alusión a un ente abstracto, como si se tratase del *Gran Hermano* de Orwell en la citada novela *1984*, acogidas como M. alegaban “es con el conformismo y la resignación como quieren contentarnos y acomodarnos a lo que nos dan”.

En aquellas primeras sesiones, reitero, no hubo siquiera la intención de suscitar cualquier debate acerca de la vida en las instituciones o del papel del trabajador social como profesional de los Centros de Acogida. Sin embargo, este tipo de opiniones no procedían casualmente. Fue el producto de una declaración colectiva representada en voces que, en ocasiones, ni siquiera coincidieron en la misma actividad ni en el mismo momento. En este sentido, he de decir que el propósito inicial de la investigación era el arte como metodología del trabajo social en contextos de vulneración de los derechos humanos. El acoplamiento de algunas de las categorías que aparecen aquí han sido el resultado de las conversaciones e intervenciones con los participantes. Si ya en una primera fase de la

observación participante fui recibiendo una información general que me condujo a ideas como *hegemonía* y *estigma*, como contra-valores de la intervención en lo social participativa y emancipadora, este descubrimiento fue corroborándose posteriormente con una progresiva reiteración de opiniones coincidentes.

Como señalé, *la hegemonía* está representada por un tipo de organización determinada. Forma parte de un sistema integrador y dominante que tiene como finalidad, entre otros objetivos el “interés común de defender y extender la posición establecida, de combatir las alternativas históricas, de contener el cambio cualitativo” (Marcuse, 2016:84). La propia estructura del edificio, más en uno (CAM) que en el otro (CMM), indica la verticalidad como organismo físico representativo. La impronta emancipadora para un trabajador social en este tipo de edificios debe ser algo complejo. No obstante, no creo que sea pueril ni imposible. La cuestión implícita parte de qué tipo de metodologías proyectan la actividad de la trabajadora social dentro de estos espacios. La hegemonía es “unilateral” (Herrera, 2005:217), posee un modo de hacer antagónico en el cual las relaciones establecidas con los sujetos tienen diversas formas: confrontación, pasividad, huida. De otra parte, la ingravidez a la que apunté, me hacía pensar en un espacio neutro, en un territorio de nadie, en el que los derechos humanos son una fantasía o, cuanto menos, una leyenda pasajera.

Muchos de los participantes abstraían de la realidad la hegemonía a partir de la sociedad como un ente genérico. M.T. fue un acogido del CMM que participó en las primeras sesiones hasta su fallecimiento a las pocas semanas. Era un hombre callado, retraído y enjuto, visiblemente enfermo, a veces parecía como si estuviera ajeno a los diálogos de sus compañeros, pero pronto me di cuenta que oía con atención lo que se decía. Una de las escasas veces en las que pudimos atraparle sus pensamientos y que aportara alguna opinión, fue en un *grupo de discusión* que tenía como punto de partida la pregunta “¿qué piensas de la sociedad?”. Con el apoyo de un compañero de confianza que le preguntaba insistentemente por su opinión acerca de lo que se debatía, M.T. pronunció una sola frase: “a mí la sociedad me hundió”. El silencio que se produjo en la sala hablaba de la enjundia de la oración, corta y seca (pues no quiso añadir nada más), pero contundente para el resto de los compañeros que se congregaron aquella tarde.

Para otros, esta abstracción no fue tal, sino una concreción destapada en las interacciones sociales entre profesionales y usuarios en las que percibían desniveles entre las

posiciones determinantes de unos y las sumisas de los otros. Recordé a Goffman, para quien las interacciones están determinadas por medio de la

“influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua..” (2009:11)

Cuando le pedí a F. (h,26) que me aclarara cómo entendía él que se producían estos desencuentros entre unos y otros (entre sociedad y personas sin hogar) sopesó “la sociedad no escucha, ella intuye, pero siempre te pone en lo peor, son las etiquetas que te ponen”. Justamente, las *etiquetas*, como instrumentalización táctica de la sociedad para estigmatizar o apartar a los otros, los indeseados, fue un referente común en los discursos. A., mujer de 56 años, decía: “vivimos en una sociedad de etiquetas. Mira, yo he entrado en una tienda de ropa a mirar algo y el dependiente me ha seguido por toda la tienda, no se fiaba de mí”. Como veremos a continuación, las etiquetas tuvo que ver con el estigma como un elemento específico que apareció en reiteradas conversaciones. A veces, son ellos y ellas quienes se asignaban el etiquetaje que todos utilizamos para designar a personas sin hogar, por ejemplo, Ó. (28,h), hablaba de que “todo lo que sea sin hogar está mal visto. A la sociedad le es indiferente”. P. (h,49), acudió a una metáfora para explicarnos cómo apreciaba él las relaciones entre unos y otros dentro de una sociedad dividida, “las personas sin hogar somos como árboles, somos cosas que están ahí y que no son percibidas, pasan de largo y nadie nos echa cuenta”. Deduje que para muchos de los participantes algunas de las interacciones sociales fueron motivo de un desencuentro que no era casual, que estaban provistas de una “enorme insolidaridad” (J.,h,46).

El rol hegemónico del trabajo social como disciplina dentro de los CA se adivinaba a través del cara a cara en las interacciones entre estos y los internos. Hubo acogidos que se referían al nivel superior (estatus) que algunos de estos mantienen. De nuevo fue O. quien indicó una desigualdad en el trato porque, en definitiva, “ellos tienen el saber o el conocimiento, son personas que han estudiado y siempre nos van a dar vueltas”. A., por su parte, señalaba: “para comprender los problemas que tenemos hay que saber ponerse en nuestro lugar. El otro día le dije esto a uno de los monitores y ¿sabes lo que me respondió?: “¿qué me vas a contar tú que tengo dos carreras?”. Este tipo de respuestas revalidaban una incompreensión que, como en este caso, era sentida como un obstáculo para cualquier tipo de acercamiento

desde la cooperación. Algunos vivían sus problemas como un asunto que no era prioritario en la agenda profesional, por ejemplo, P. (m,38) creía al respecto que “deberían prevalecer lo que nosotros tenemos y decimos realmente, más que lo que ellos sacan en sus informes”.

La ardua tarea de los profesionales no fue discutida. No se trató, en ningún momento, de denostar la figura del trabajo social o de la intervención en lo social. En ningún momento oí comentarios despectivos al respecto. De hecho, para M.L., su experiencia más positiva en todos los años de sinhogarismo fue con una trabajadora social en el CA de Bilbao, “ella me apoyó y me acompañó en todo momento y lo estaba pasando mal... después de ella no ha habido nadie”. El trabajo social también transcendía como un recurso en el que apoyarse: para A., sus problemas son tan complejos que “necesitamos un acompañamiento de los trabajadores sociales porque no se puede salir adelante solo”. Opiniones como esta me urgía cuestionarlas con otras compañeras dentro del contexto académico o profesional en un debate profundo (¿tal vez en grupos de discusión?). La dignidad de nuestra profesión que “es humana”, como así comentó en párrafos precedentes una de las participantes, bien pudiera consistir en un encuentro donde intercambiemos conocimientos y modos de ayudarnos entre todos, profesionales y personas en contextos de opresión.

Para J. (h.,52), la responsabilidad era del Estado porque “las personas sin hogar ante todo somos personas. Pero es verdad que los técnicos se ven muy limitados. El problema es cómo se gestionan los organismos”. Las limitaciones de los profesionales era compartida por E., un hombre de unos 40 años que llegó a advertir “en el Centro de Acogida hay muchos problemas y de mucha gente. Si cada uno vamos con nuestros problemas a la trabajadora social, llega un momento en que no puede con tanta carga, es demasiada responsabilidad”; mas a continuación apostillaba, “pero, tendrían que saber escuchar...o es que no quieren escuchar los problemas...”. La escucha de los problemas como sinónimo de entendimiento y, quizá, de interacción a partir de unos códigos mutuos entre profesional y usuario fue otra de las señales repetidas en algunas de las declaraciones. Según Ruiz, el tema de conocimiento desde las interacciones entre profesionales y usuarios dentro de la intervención tiene que ver con un conflicto en el

“que los interactuantes (de cualquiera de las partes) en todo proceso de intervención consideran los sistemas de conocimiento de los otros como inferiores: se destruye así la interacción. El diálogo vendrá si el otro sistema se valora igual que el tuyo, y se excluye, por tanto, el efecto de poder” (2005:119).



D (h,55), indignado, lo expresó así: “hay trabajadoras sociales que no nos escuchan, a mí no me escucharon cuando quise entrar porque venía de una derivación de *Proyecto Hombre* y me dejaron esperando en la calle para entrar en el albergue. No saben lo que nos pasa porque no hacen por entender”. En uno de los grupos de discusión en el CAM, R. (h,29.) afirmaba: “muchos trabajadores sociales no me creen cuando les cuento lo que me pasó. Ellos prefieren oír lo que les interesa, pero no les interesa oír la verdad, mi verdad”.

Para la mayoría de los participantes que intervinieron en el trabajo de campo vivir en un CA conllevaba una serie de síntomas que revertían en aspectos fundamentales como la dignidad y, con esta, la identidad. Siguiendo a Castel para muchos de ellos “montar un ‘proyecto profesional’ o, mejor aún, construir un ‘itinerario de vida’, no es tan sencillo, por ejemplo, cuando se está desempleado o se corre el riesgo de ser desalojado de la casa en que se vive” (1997:395). La situación empeora cuando la persona se ve abocada inevitablemente a tener que vivir en uno de estos CA. Algunos lo vivían como una frustración: “es un fracaso estar aquí y para ellos también (refiriéndose a la familia). Si tengo que ir a encontrarlos mejor voy yo a que ellos vengan aquí”. Hay quienes lo vivían como un espacio contiguo a la calle “es igual que la calle, se da lo mismo” (M.m,51), “de la calle traes la supervivencia, cuando llegas aquí la convivencia es muy complicada” (R.). Incluso, para quienes han tenido experiencias carcelarias había paralelismos “esto es igual que la prisión...no es lo mismo... pero estás encerrado” (E.L.,42); “en sitios como [...] se parecen a la prisión, es igual que “coger destino”, que quiere decir que te asignan una tarea y tienes una “hoja meritória” donde te conceden un premio si lo has hecho bien”. Sin poder igualarse a las instituciones totales descritas por Goffman (2008), los CA fueron retratados por los acogidos como obstáculos a la hora de poder tener una interacción plena o, cuanto menos, no tan agresiva, “la convivencia es más difícil aquí que la vida fuera” comenta M.J., “aquí reina la ley de la selva” (A.,h,38); por su parte L. (h,54) añade “es un sitio muy conflictivo por los mismos usuarios pero, con todo, aquí estamos intentando cambiar de vida y de soportarnos los unos a los otros” y M. comprende que los recursos sean tan escasos que provoque “competencia y que no haya relaciones buenas entre nosotros, eso mina mucho la personalidad de alguien”.

La división social provocada por un sistema como el capitalismo actual, donde lo hegemónico está representado por ser o no ser en base al tener o no tener de los hombres y mujeres que habitamos la sociedad, quedó reflejada en estas interacciones que están



mediadas desde un desconocimiento hacia un fenómeno social relevante como el sinhogarismo. De aquí que haya opiniones tales como “se mete en el mismo saco a toda la gente: las que quieren luchar y las que no quieren luchar”, en referencia a los prejuicios de la sociedad frente al colectivo sin hogar; o como añadió J.M. (h,39) “el discurso que tiene la sociedad sobre las personas sin hogar es en su conjunto: “ese no es mi problema, para eso están las instituciones”. Las instituciones quedaron al servicio de lo hegemónico como recurso para “guardar” (o resguardarse de) aquello que no funciona o que está mal visto. Algunos participantes lo sienten materialmente a través del servicio que se les ofrece. M.M (h,57), un hombre que fue “maestro de escuela”, como así se presenta en la *historia de vida* que me permitió realizar, expresó al respecto:

“la institución no sabe responder a lo que se le viene encima y el problema está en la materia prima, que son los medios. No hay medios suficientes para que los profesionales puedan ayudarnos a conseguir reinsertarnos. Además no hay espacios para estar en condiciones...por ejemplo para hacer las actividades...después no hay participación o más bien no hay costumbre de hacer participar a la gente”.

A ello se suma E.L. apuntando que

“las actividades que se organizan en estos centros son necesarias pero vienen impuestas desde arriba. No sé por qué no se organizan otros talleres como de poesía, no digo que vayan a salir artistas pero pueden salir cosas de nosotros, que llevamos dentro...compartir vivencias que hemos tenido... no se crea una línea de actividades continua”.

Incluso lo hegemónico quedaba asentado en una división desigual por medio de las prestaciones. M.L. constataba un hecho de esta división según el género: “en los centros de acogida hay más plazas de hombres que de mujeres”, algo que se hizo evidente en ambos CA durante el trabajo de campo.

Por tanto, la participación entendida como empoderamiento y no como justificación de la hegemonía (Ruíz, 2005), se intuyó dificultosa teniendo en cuenta que las actividades, al menos las que pude conocer y otras que me relataron algunos acogidos, estaban programadas según la visión de los profesionales. En general, no me pareció que por parte de los profesionales hubiera un interés por “la existencia de proyectos a través de los cuales las interacciones adquieran sentido” como defendiera Castel (1997:350). Esta estimación subjetiva era, en cierto modo, confirmada en los programas de actividades y talleres que se podían leer en los tablones

de anuncios. Mi estimación pasó al nivel de confirmación a través de las opiniones vertidas por algunos de los profesionales ocasionales con los que pude intercambiar pareceres. Uno de estos, al conocer ciertos problemas sobrevenidos para mejorar las actividades del *taller de teatro* en uno de los CA, me confesó abiertamente “la indiferencia de la institución hacia la importancia que pueden tener estos talleres para los acogidos”. En otro momento, fue una profesional quien volvió a coincidir en este asunto alegando “la dinámica de la institución no te permite ver con profundidad las realidades ni las emociones de estas personas. Es una dinámica donde hay unos esquemas muy cerrados y fijos de trabajo”. Esto se corroboró a través de *teatro imagen* cuando una de las pocas profesionales que colaboraron en los talleres de teatro reflejó con uno de los participantes una imagen real que representaba de manera categórica los modos relacionales que se daban, de manera general, en las instituciones para personas sin hogar. En la misma (foto 1) había tres personajes, uno representa a un usuario de un centro de acogida, abatido, cansado; el segundo muestra la figura representativa de un profesional “tipo” en actitud corporal despótica y dando la espalda a aquel; en medio de ambos, en el fondo, se puede apreciar a un tercer personaje, representando a otro usuario en situación desesperada. En palabras de la propia profesional, la imagen descubrió “las relaciones entre ambos mundos, el del profesional y el del acogido, mi actitud está ‘sometiendo’, como algo que es habitual”.



Foto 1. Taller de Teatro. Autoría propia. 2015.

El colmo de la nulidad participativa generada en estos espacios estuvo marcada por relatos como el de C. (h,53) quien me confesó alarmado “sólo he pedido que me dejen

tapizar algunos muebles porque yo sé tapizar, pero nada...¿por qué no me dejan que repare la mesa de billar?”. Negativas como esta, incapacitando la realización de una tarea de este tipo, era un ejemplo de la avocación a la que pueden llegar las instituciones en calidad de poder hegemónico subyugando cualquier iniciativa por parte de los usuarios. Así lo revalidaba A.M.(h,56)

“Hay horas y horas muertas que no hacemos nada, hemos propuesto cuatro veces que nos consigan ordenadores de la Junta de Andalucía que les sobran y las cuatro han sido denegadas. He propuesto hacer yo mismo las gestiones y nada...los ordenadores nos permiten tener información o buscar empleo, aprender a manejar la informática, pero no hay manera”.

La sensación de inutilidad sentida por el sujeto era impuesta por la institución. Este se veía a sí mismo como improductivo en cuanto que su identidad dentro del CA está basada en una conciencia de hecho: no ser útil, no tener capacidades o, si se tenía conciencia de ello, darse cuenta que dentro del CA puede servir de poco. La cosa llegaba a la excitación cuando salía a colación el asunto de las normas en los CA. En la mayoría de los discursos, las normas fueron un tema de discusión *ad infinitum*. M.C. (m,44), “no puedo sentirme libre con las normas y permisos que hay aquí”. A.L. era un hombre que reiteradamente entraba y salía de los CA según su historial. Contándome una anécdota acerca de la prohibición a dejarse pelo largo en uno de los CA, agregó “te tratan como si fueses un niño; no te dejan ni siquiera entrar galletas. Es una mierda, llegas cinco minutos tarde y ya te están sancionando”. A lo dicho por este acogido, en una de las historias de vida C. llegó a coincidir en que

“las asambleas son reuniones donde nos tratan como niños, nos dicen lo que tenemos que decir; damos nuestras opiniones pero se lo pasan por el forro. Todo está organizado, no tenemos tiempo para hacer nuestras gestiones. Nos tratan como paquetes, nos dejan ahí tirados y ya están libres. Te dicen siempre lo que está bien hecho y lo que está mal hecho...todo esto es una mierda, con perdón porque hay gente que es buena, pero...”.

Para algunos participantes, más que un fenómeno sociológico, el sinhogarismo entraba en una lógica capitalista de mercado. Esto me recordaba las ideas de Castel en referencia a que “la pobreza no plantea verdaderamente un problema. Más aún es aceptable, e incluso requerida. Está inscrita en los planes de la Providencia y es necesaria para el funcionamiento de la maquinaria social” (1997:92). E.M. (h,47) en una de las sesiones de grupos de

discusión sentenció: “yo lo que digo es que esto es un negocio, lo del trabajo social es un negocio”. En las dos siguientes sesiones, el debate suscitado respecto a este tema me dio juego a plantear al grupo *teatro imagen* a partir del “negocio de la pobreza” como un título dado por ellos y ellas. Después de mostrarse las imágenes que habían construido, en el turno de palabras argumentaron que este negocio estaba basado en una serie de elementos de peso como son “las subvenciones recibidas por los organismos gestores de las residencias, por el número de profesionales que están trabajando, por las infraestructuras, en definitiva, porque hay todo un negocio detrás”, según recogí en el resumen final de la sesión.

Estas sesiones provocaron que, en aquellos días, un profesional de uno de los CA me preguntara por la marcha del *taller de teatro*. Cuando le expliqué (no sin apuros, por mi parte, y cierto recelo por su reacción) que durante tres sesiones se trabajaron dinámicas relacionadas con el título “el negocio de la pobreza”, me dio su punto de vista: “el circuito del sinhogarismo en Sevilla tiene una dinámica asistencialista que no permite avanzar hacia una salida de los acogidos. No hay un proyecto donde podamos sacar adelante a más de 3 ó 4 personas, y la verdad es que es frustrante porque te sientes responsable”. Este técnico del que, al igual que de los otros, no daré sus iniciales ni su perfil profesional por motivos de confidencialidad, me comentaba apesadumbrado que los recursos de acogida para PSH no contemplaban una proyección laboral y social de las personas internas en los CA:

“son como cementerios donde recoger a los transeúntes, te ves a las misma personas que van de un servicio a otro mientras duren los recursos. Ahora que estamos en campaña electoral cambia un poco la cosa y te encuentras que cada vez tenemos a más personas de la calle con enfermedades crónicas. Es un problema de salud tremendo, más aún con la campaña de frío donde entran personas con enfermedades contagiosas y sin control de ningún tipo”.

Alegóricamente, en uno de los grupos de discusión, J. asimilaba el discurso realizado por este técnico con su dilatada experiencia como persona sin hogar:

“Yo genero riqueza. Te voy a decir cómo. Por las mañanas acudo a rehabilitación, los mediodías voy a comer a un comedor público, todos los días del año acudo a un centro de acogida, así un día y otro y otro... En todos esos sitios hay profesionales (trabajadores sociales, educadores, psicólogos) que comen de mis problemas”.

Pero, la raíz del problema no recaía de manera maniquea en el papel del trabajador social como responsable directo de un servicio asistencialista, al menos, hasta el punto de

ser vivido por los acogidos del modo descrito, o como lo percibieron algunos profesionales. El asunto del sinhogarismo es un conflicto que se hunde en las diferentes parcelas que componen este drama humano. alguna de estas parcelas recaen en la responsabilidad institucional de tipo asistencialista a través de las que se crean prácticas sociales institucionalizadas que materializan relaciones e interacciones agresivas y alienantes. Sin pretender acercarme a una postura totalmente contraria a lo institucional y, creyendo que esta tiene una función importante en las soluciones puntuales del problema, trato de defender que estas instituciones están obligadas a ofrecer un servicio de calidad en lo humano. De aquí que las atribuciones negativas conferidas por los usuarios deban ser tomadas en cuenta y con el mayor de los respetos.

La afirmación de F.J. (h,40) aludiendo a que las instituciones “no tienen valores. Están ahí para ganar dinero y para exigirles a la gente unas normas que no se pueden cumplir porque te llevan a un ritmo que te crean ansiedad, con horarios para todo”, era un argumento que requería un análisis serio. Los niveles participativos derivados de las mismas prácticas sociales dentro de los CA dejó en evidencia un vacío que no era propio de un modelo de ciudadanía basada en los valores democráticos; al respecto, M. añadió, “las prácticas que hay en los CA es siempre la misma, interesa que no haya actividades diferentes para que no pienses demasiado. Por ejemplo, la programación de TV es lo mismo, te ponen lo mismo un día y otro para que no le des vueltas a la cabeza”. O esta otra de Ch. (h,26) en la que, analizando la relevancia de los discursos dentro del “diamante ético”, sostuvo que “las trabajadoras sociales tienen una narrativa de nosotros... ellas tienen que reconocer que somos sus ‘nóminas’ por eso deben hacer un poquito más por nosotros”. La cuestión de dirimir la importancia de derechos humanos en el campo del trabajo social en estos espacios fue algo incuestionable. Diría que nos asumió en un debate vital ante la propia disciplina y su razón de ser. La preocupación de que los derechos humanos sean prioritarios, y una cuestión a tratar realmente en la práctica, ha sido apuntada por autoras como Martinelli “se queremos avançar na defesa da ética e na construção de direitos, temos de realizar práticas realmente socioeducativas, ancoradas na mútua implicação entre direitos sociais, educação e cidadania, movidas pela busca de justiça, liberdade, equidade, autonomia” (2011:11)<sup>43</sup>

---

43 “Si queremos avanzar en la defensa de la ética y la construcción de los derechos, tenemos que realizar prácticas realmente socioeducativas, arraigadas en la implicación mutua entre derechos sociales, educación y ciudadanía, impulsados por la búsqueda de justicia, libertad, equidad y autonomía”

## *Estigmatización*

Para Gramsci, la hegemonía era combatible desde una “comprensión crítica de uno mismo [...] para alcanzar finalmente una elaboración superior de la propia concepción de lo real” (2011:56). Esta comprensión crítica fue posible a través de la lucha permanente contra una serie de poderes hegemónicos representados en las estructuras macro pero que se materializaban cotidianamente en las estructuras intermedias y más básicas. Las condiciones negativas materiales e inmateriales en las que se encontraban las personas sin hogar sobrellevaban un factor de desgaste en las que se hacía muy duro la asunción de estas luchas. De ahí que para la hegemonía, como modelo de organización social, el estigma tenga justificación en el mantenimiento de la dominación en fenómenos como el sinhogarismo. Para Goffman, en los diferentes tipos de estigmas existentes

“se encuentran los mismos rasgos sociológicos: un individuo que podía haber sido fácilmente aceptado en un intercambio social corriente posee un rasgo que puede imponerse por la fuerza a nuestra atención y que nos lleva a alejarnos de él cuando lo encontramos, anulando el llamado que nos hacen sus restantes atributos” (2010:16).

En el caso de las personas sin hogar, *¿qué tipo de rasgos sociológicos podía provocar el estigma?. Y, en todo caso, ¿qué atributos en negativo nos hace alejarnos de ellos y ellas? Hay personas sin hogar que tienen una imagen marcada por una vida en la calle que puede resultar crónico. Más aún, para algunos que han tenido experiencias con las adicciones. Para estos, los efectos físicos se hacían patentes a través de marcas en el cuerpo, por problemas de salud física y mental.*

En una de las primeras obras representadas por *Teatro de la Inclusión* titulada “El drama es nuestro”, durante un monólogo, uno de los personajes lanzaba al público: “mi cuerpo está marcado por las cicatrices de la ignorancia”. Esta frase insertada en un juego escénico ficticio era una metáfora empleada por el actor para señalar que esas cicatrices no eran sólo marcas físicas en un cuerpo enjuto descarnado por una vida insana en la calle, también representaban, en la vida real, aquello que Gramsci dijo acerca de la herencia de un pasado acrítico asumido de manera natural por los oprimidos y que comporta una conducta que “no es independiente ni autónoma, sino sometida y subordinada” (2011:52). En los casos de rasgos físicos visibles, el rechazo social era aún más común. En una sociedad como la actual, en la que el culto a un tipo de cuerpo predeterminado (de una belleza



y unas proporciones canónicas) se ha convertido en un emblema de lo estéticamente hegemónico, estos otros cuerpos signados por marcas impresas en la piel de manera indeleble son catalogados por la cultura dominante como “feos, sucios, manchados, impuros, contaminados o enfermos” (Young, 2000:209).

Sin embargo, hubo otras muchas personas en los CA que no tuvieron experiencias relacionadas con la vida en la calle o que no han tenido ningún tipo de adicciones. En estos casos, ¿cuáles eran los rasgos atribuibles que suministraban el estigma?. Los atributos del estigma caracterizados en el sinhogarismo se van creando en la persona a través de lo carencial, de la pérdida (casa, trabajo, redes) generándose un estado de “anormalidad” según los patrones sociales vigentes. El estigma se completa con la mirada sesgada de una sociedad acostumbrada a la división social según los diferentes estatus y que ve al sin techo como un modelo no deseado. Durante el trabajo de campo muchos participantes *desacreditados*, es decir, reconocidos por los “normales” “en su identidad social real y virtual” (Goffman, 2010:62), sancionaban indignados cómo en las interacciones sentían un rechazo del que era difícil recomponerse. La no tenencia de unos medios materiales e inmateriales que permiten la “normalidad” dentro de la sociedad fue la frontera divisoria entre estar dentro o estar fuera. En uno de los debates en el CMM el grupo insistió en que el eje central del sinhogarismo era este (dentro/fuera) y que para ellos y ellas se materializaba en un tener o no tener, como antes he anotado. Cuando en una de las sesiones de grupo de discusión expliqué lo que era el estigma según autores como Goffman, participantes como A.C. (h, 56) tenían claro que “eso (estigma) es lo que tenemos los que no tenemos una casa donde vivir”.

Por lo escrito anteriormente, en el caso del sinhogarismo, los símbolos de estigma,

“es decir, aquellos signos especialmente efectivos para llamar la atención sobre una degradante incongruencia de la identidad, y capaces de quebrar lo que de otro modo sería una imagen totalmente coherente, disminuyendo de tal suerte nuestra valoración del individuo” (Goffman, 2010:62)

pueden darse desde estos dos planos: físicos y simbólicos. Por medio de señales físicas visibles en el cuerpo del sujeto o en el fracaso que supone para este no alcanzar la normalidad que la sociedad concede a quienes tienen un hogar, un empleo y una red socio-familiar como fundamentos. O ambos a la vez, como es el caso de muchos y muchas. Para

ellos y ellas el estigma es inherente al momento en el cual la sociedad, representada por “familiares, vecinos, gente que saben que vives en el albergue...” (C, h., 44), te percibe como un sin hogar. En el trabajo de campo las personas ratificaban la misma sensación aludida por Goffman: rechazo o alejamiento por parte de los otros por ser PSH o por estar desempleados, sin hogar, ex toxicómano, ex recluso...

En ese *reconocimiento cognoscitivo* (Goffman, 2010:89), en el que la sociedad identifica a la persona con tales y cuales atributos, es cuando se produce una separación social que consiste en la caída en una brecha de complicada recuperación y que Castel identificó como la “zona de exclusión” (1995:29). Este territorio o “zona cero” como así la denominó una participante (“las personas sin hogar vivimos en la zona cero”) supone la entrada en una dinámica de difícil retorno. J. llevaba años de allá para acá en este mundo que es la calle y los CA; él afirmó que “la indigencia que viví no es diferente a la que veo ahora. Esto sigue así siempre, desde que soy un sin hogar no ha cambiado, es lo mismo”, aspecto este que reafirmaba J.L (h,49) “es como la pescadilla que se muerde la cola. Desde que entras en el CA hasta ahora siempre estamos los mismos: entras, sales, entras, sales y al final somos los mismos dando las mismas vueltas”.

Hubo participantes que identificaron categorías como estigma y exclusión. Por ejemplo para A (m,56),

“esto que tu hablas del estigma es lo mismo que lo que yo digo: si tienes un trabajo y una casa eres mejor vista. Ahora comprendo lo que es eso de la exclusión social pues ahora como no tengo dinero no tengo ni para coger un autobús, no salgo con mis amigos, todos ellos tienen dinero y yo no puedo seguir ese ritmo, no puedo ir al cine, tomar un café, no puedo hacer vida normal”.

La delgada línea divisoria que es el estar dentro/fuera del sinhogarismo (o de la sociedad normalizada) era apenas perceptible desde el lado de los “normalizados”. E.L. lo comentó de manera sencilla, “es un recorrido que va de tener una vida más o menos estable a no tener nada y vivir en la calle”. T. (h,50) tuvo claro que “ahí fuera la gente normal no se preguntan ¿y si a mí me pasara lo mismo, que me vea en la calle? No piensan que se pueden ver en esas circunstancias”. Estas opiniones no distaban nada de las de Castel cuando escribió que “los “excluidos” suelen ser vulnerables que hacían equilibrio sobre la cuerda floja, y que cayeron. Pero entre la zona de vulnerabilidad y la de integración hay también intercambio, una desestabilización de los estables... La onda de choque que atra-



viesa la estructura social parte del *centro*” (1997:371). Un centro localizado en una parte de la sociedad que no tiene en cuenta que esta disociación social que es el *sinhogarismo* es un producto de ella misma en calidad de división y supremacía.

“En la calle las apariencias dicen mucho. Me pasó ayer en la parada del autobús: ante mi presencia una señora le dijo a otra ‘ten cuidado que aquí te pueden robar hasta el bono bus’” nos contó en un grupo de discusión, T. Las huellas de la estigmatización arraigan en el cuerpo y en el alma en forma de etiquetas que muchos consideraron impuestas por la sociedad. De nuevo, el estigma o la etiqueta, como ellos definieron a la circunstancia cotidiana en la cual eran reconocidos negativamente por esos otros que te ponen “el cartel y es muy difícil que nos lo quiten después” (R.,h,48) o como alegó A. “tenemos un cartel puesto delante de que somos de la calle” y que era sinónimo de “clasificarnos y rechazarnos cuando las cosas nos van mal” (J.M.). En uno de los textos escritos por el grupo *Teatro de la Inclusión* para la obra teatral “Breves relatos de vergüenza y olvido” (2016), a partir de algunas de las historias de vida del trabajo de campo (previo permiso de los interesados) y de entrevistas que algunos de los actores realizaron en la “zona cero” del *sinhogarismo*, se hacía referencia a esta imposición de la sociedad : “la sociedad te etiqueta, es la sociedad quien te pone la careta y tienen que pasar muchos años para poder quitártela. A veces la careta se queda marcada en la cara, en la piel y entonces ya no puedes cambiarla”.

En efecto, yo comprobaba cómo en numerosas declaraciones de personas sin hogar, estos expresaban con incredulidad y recelo la posibilidad de que la sociedad les concediera oportunidades para ser incluidos. A veces, de manera injusta, otras desde una culpabilidad producto de errores personales en momentos concretos de la historia vital. V. (h,44) objetaba: “hay cosas que nosotros no buscamos, las relaciones se rompen porque hay algo que falla”. Los errores suelen ser asumidos unilateralmente. En pocas ocasiones oí declaración alguna en la que los participantes no asumieran sus errores, “está bien que me haya equivocado, pero qué pasa cuando quiero una oportunidad: ¿nos la van a dar?” (Ó.); E. (h,50) le respondió negativamente: “la sociedad nunca nos comprenderá. Jamás nos darán una oportunidad real, bien vista”. Como fuese, la auto-culpabilización conllevaba una situación emocional centrada en la vergüenza: vergüenza social por no ser capaz de cumplir con los roles asignados por la sociedad, vergüenza por no ser una persona “normal”, vergüenza consigo mismo por sentirse culpable al no cumplir con los objetivos ne-

cesarios para ello, “siento vergüenza, de hecho cuando voy por la calle siento vergüenza, esté donde esté” (F.,h,49). Goffman incluso sostuvo que el riesgo de disociación que esto puede conllevar para la identidad alcance un nivel de auto-identificación en el que “puede llegar a odiarse y denigrarse a sí mismo cuando está solo frente a un espejo” (2010:19). En estado de cosas, era factible que la persona se viera en un callejón sin salida, en un espacio sin retorno, sin futuro. Podía tener deseos de luchar por salir adelante pero, al mismo tiempo, se sentía incapaz para ello: fuera hay una realidad que le confrontaba de manera violenta con fantasmas e inseguridades; dentro, en su mundo interno, sufría con una auto-percepción desfigurada y lejos de una identidad estable.

El espejo como objeto de una auto-identificación desde el estigma provocado por el sistema hegemónico fue usado como metáfora en las improvisaciones simbólicas e improvisaciones por analogía directa con el tema. Una de las participantes más activas del grupo de CMM y del taller final de CCT, en la etapa definitiva del trabajo de campo, llevó este ejercicio a un nivel de creatividad estética imponderable. A partir de un relato que ella misma escribió compuso una escena en la cual estaba rodeada de personajes que representaban las diferentes estructuras y contravalores de dominación y exclusión (desempleo, sinhogarismo, insolidaridad, discriminación, etc.). Considero relevante copiar aquí este relato por su contenido explícito y la vinculación que tiene con el estigma sufrido por algunas personas sin hogar:

El grande y viejo espejo de madera: siempre allí, vigilante, indiscreto, cruel. Desafiante, observándome. Siempre atento. Yo intentaba esquivarlo en todos mis movimientos pero alguna que otra vez la curiosidad hacía que me viera a mí misma reflejada en él. Me acercaba lentamente, con miedo, con pudor. Lo miré y sí...era mi reflejo...pero: ¡esa no podía ser yo! No reconocí mis ojos, no reconocí mi piel, mi sonrisa. No reconocí tanta tristeza, soledad, agotamiento. No reconocí tanto vacío. El espejo relataba mi figura ganando la batalla con sus aliados: la violencia, el paro, la discriminación, la soledad. Tan solo tenía mi propia resistencia y la negación a verme así, de esa manera. Durante años ese espejo ganó miles de batallas. Yo gané la guerra. Ahora miro, lo miro, me miro sin miedos” (M.,m, 51)

Tanto el relato en prosa como la escenificación del mismo a través del cuerpo de la actriz fue producido por ella como una forma de representación de las experiencias como mujer sin hogar. La identidad deteriorada que la actriz-persona refleja por medio del espejo fue una imagen distorsionada por las estructuras de poder dominantes a través de los *horrores* de esta guerra cuyos enemigos M. señaló en la violencia, el paro, la discrimi-

nación y la soledad. En este tipo de crónicas, perteneciente a la cotidianeidad ciudadana silenciada, estuvo implícita esa otra historia, que no es oficial ni es de los anales académicos, sino que forma parte de la contrahistoria o la “antihistoria”, cuyos narradores son los propios protagonistas. Para Young este

“relato explicativo de por qué un determinado grupo está oprimido del modo en que lo está debe rastrear la historia tanto como la estructura social de relaciones sociales particulares. Dichas explicaciones históricas y estructurales concretas a menudo revelarán conexiones causales entre las distintas formas de opresión que experimentan un grupo.” (2000:113).

La escena de este relato protagonizado por M. será analizada en el apartado 3.1.4 como una de las imágenes resultantes de la CCT. El no reconocimiento de una misma, como le pasó a M., era, así mismo, efecto paralelo de la pérdida de la voluntad para afrontar la lucha contra los avatares del sinhogarismo. A. (h,38) expresó con cierto temor “la calle te quita cualquier autoestima que puedas tener”. Hubo a quienes el espejo les devolvió un retrato que pasaba del deterioro a la desfiguración total, “pasas a ser un fenómeno como ser humano, te conviertes en un monstruo” (P.,h,49), “sin querer me convertí en el monstruo que hubiera despreciado” (F.). Es cuando la estigmatización pasaba a convertirse en un arma corrosiva para el alma hiriendo gravemente a la persona. Cualquier propuesta venida de fuera o de uno mismo para reaccionar frente a esta degradación de la persona; cualquier propuesta estratégica de confrontación contra las prácticas de dominación eran procesos que demandaban una dedicación y disponibilidad complejas para modelos de acción social centrados en el asistencialismo. Las consecuencias directas solían descubrirse en sentimientos como los de J.M que, en su historia de vida, me confesó “me siento muy mal...me entran ganas de llorar por las noches. Es una cuestión de actitud, de la mente... pero no tengo ganas de nada”.

La sensación de desgarró que todo esto genera en el sujeto podía llegar a un proceso de deshumanización sentido por él o ella en declaraciones antes citadas y, por añadidura, en la idea de “que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida” (Goffman, 2010:17). Según esta tesis, la persona puede llegar al extremo de cuestionarse su propia normalidad y verse a sí misma con la duda de “un ser humano como cualquier otro, un

individuo que, por consiguiente, merece una oportunidad justa para iniciarse en alguna actividad” (2010:19). Los intentos de suicidio confesados en las historias de vida, algunos confirmados por profesionales de ambos CA, otros descubiertos en las improvisaciones personales (sobre todo en el grupo *Teatro de la Inclusión*) fue una de las corroboraciones de la extrema gravedad que supone el sinhogarismo. Al menos ocho personas declararon estos intentos fallidos, algunos realizados con reiteración. La hipótesis de la relación directa entre el sinhogarismo y los suicidios no fue motivo central en este estudio; sin embargo, durante el trabajo de campo estuvo presente a través de citas como las de C.: “he llegado a pensar en coger una correa y colgarme”. En una de sus estancias en uno de los CA, F., intentó suicidarse; en la historia de vida no quiso profundizar en ese momento crítico, declaró sentirse “avergonzado”, cuando le pregunté por qué lo hizo su respuesta fue “toda mi vida ha sido un fracaso, lo mejor que me pasó en la vida fue que me recogieran las monjas (se refiere a un CA) para que pudiera dejar la droga, hay momentos en los que no deseas seguir”. Para L. (m,54) sus intentos de suicidio es la constatación del sufrimiento (“yo me he acostumbrado a sufrir”, comentó) que soportaba como mujer sin hogar desde hace muchos años. Tras conocer de cerca esta circunstancia vivida por un número reincidente de participantes, en uno de los grupos de discusión, pedí permiso en el grupo del CAM para debatir acerca del tema. A la pregunta retórica que lancé “¿las ganas de luchar es la frontera entre el suicidio y decidir seguir adelante en la vida y afrontar las situaciones?, todos asintieron, aunque personas como M (h,57) añadieron que “en el momento que intentas quitarte la vida esa frontera no existe”.

Para muchos de los participantes que colaboraron en el trabajo de campo de esta tesis, llevar la sobrecarga del sinhogarismo produce una *reificación* (Marcuse, 2016) de la que los *procesos sociales institucionalizados* no son ajenos. “Nosotros somos números” comentó Ch., en alusión a la manera como él se sentía cuando era atendido en uno de estos centros. La necesidad de sentir “un ambiente de ayuda, de apoyo, de comprensión” no vino precisamente por las prácticas sociales institucionales. Todo lo contrario, sintieron que había “un abandono institucional” (K.,m, 47), porque “yo veo todo esto absurdo, nadie te escucha” (E.,h,50). De nuevo, las conexiones entre modelo hegemónico de intervención social y estigmatización se encontraron en un punto identificable para algunos como Ch., un joven de 24 años que en su temprana edad ya había pasado en varias ocasiones por los CA y de los que comentó “Allí entras y te mueres, pasan las horas y las horas para que te vayas muriendo poco a poco. Este sistema es tan malo que va dejando morir al

que está mal, no lo ayuda para que se salve”; o para F. (m, 34) alegando que “hay algunos CA que hablan de los valores humanos, pero en la realidad no los llevan a la práctica”.

Para Goffman, en los encuentros que se producen entre *normales y estigmatizados*, especialmente cuando tratan de mantener un encuentro para dialogar juntos, “tiene lugar una de las escenas primordiales de la sociología, pues en muchos casos, son estos los momentos en que ambas partes deberán enfrentar directamente las causas y los efectos del estigma” (2010:27). En el caso de las interacciones entre profesionales y usuarios estos encuentros eran decisivos para determinar cómo se producen las relaciones y con qué finalidad. En el caso de los estigmas, ¿qué tipo de intervención desarrollaba el trabajo social para enfrentar dichas causas y efectos?, Para mi, en un tipo de interacción donde no se impulsa la autonomía del usuario y en el que la contextualización de la vergüenza sigue vigente a través de prácticas que no ayudan a la emancipación de la persona, sino que los aboca a una mayor estigmatización. Para que hubiese un cambio habría que establecer otros modos de relaciones entre los profesionales y las internas e internos.

Muchas de las opiniones citadas con anterioridad señalan, en gran medida, la ausencia de los derechos humanos. Estos no pueden quedar ajenos en la práctica del trabajo social. La inscripción de los derechos humanos no deviene de la intencionalidad. Menos aún en un espacio como el institucional donde se ponen en entredicho valores que deben regir un *modelo de ciudadanía* (Payne, 2013). El trabajo social como disciplina y profesión juega un papel decisivo en la aplicabilidad de este modelo. Frente a la estigmatización como resultado del modelo hegemónico, se requieren prácticas fundamentadas materialmente en los derechos humanos de toda la ciudadanía. Es aquí donde el trabajo social abre iniciativas desde una praxis emancipadora. Una praxis basada en el consenso crítico de los oprimidos y oprimidas como fuerza legítima contra los poderes hegemónicos. En definitiva, una praxis que requiere un proceso de concienciación a través del cual “el oprimido pueda examinar críticamente las ideologías dominantes en la sociedad” (Healy, 2000: 34). La superación de la estigmatización es un proceso que pasa por la concienciación recíproca de usuarios y profesionales. Para ello, las narrativas suponen dar voz a los silenciados pero, sobre todo, supone que a través de estas voces podamos conocer en primera persona los entresijos de un sistema que impide emanciparse a aquellos. A continuación, describiré la segunda categoría a partir de la atribución de los participantes a través de sus opiniones.

### 5.1.2. Derechos Humanos como categoría matriz en los discursos de los participantes

#### *Preludio*

Conocer la vida íntima de los seres humanos es un asunto de enorme delicadeza. La acometida en las historias de vida, como una técnica introspectiva en la que el entrevistado hace una reflexión sobre aspectos personales íntimos, me produjo controversia y, también, momentos de una emotividad desbordante. En un inicio, en los primeros relatos me hice el propósito de no intervenir a través de preguntas y enunciados. Inevitablemente esto no fue del todo posible. En algunos momentos, y en algunas de las entrevistas, del cuasi monólogo típico originado en una entrevista tipo se pasó a un diálogo por medio de interlocuciones en las que se generó un intercambio de pareceres sobre algunos de los contenidos tratados. Por ejemplo, durante la entrevista de F., en una de las etapas de su vida, él explico un problema contraído con un terapeuta de un centro de rehabilitación en uno de sus tratamientos. Este profesional se empeñó en que F. reconsiderara las ideas negativas que albergaba sobre algunos de sus familiares. A continuación F. quedo en silencio y quiso saber mi opinión al respecto. La pregunta, repentina e inesperada, me hizo dudar de mi parecer sincero sobre este hecho. Sin embargo, consideré la respuesta y le dije lo que realmente sentía. Ello dio lugar a una conversación en profundidad que duró cerca de 20 minutos sobre un tema que a ambos nos interesaba y que versó en torno a las relaciones entre profesional y usuario. El empeño del terapeuta que trató a F. dio lugar a una dilatada reflexión sobre la relevancia o no de respetar los sentimientos y decisiones de los usuarios y en la duda sobre por qué a veces los profesionales nos empeñamos en conducir propuestas que son contrarias al sentir de la gente.

Volviendo al aspecto intimista e introspectivo de algunas entrevistas, algunas historias estuvieron cargadas de una emocionalidad que desvaneció cualquier distanciamiento posible entre ellos y yo. El supuesto estatus de investigador quedó en un segundo plano cuando los sentimientos de algunos participantes afloraron irremediabilmente. En entrevistas a personas como el citado F., y otras como las de M., J.M. o C. (h,53), los llantos y las risas surgieron al recordar momentos y experiencias concretas, cargadas de emotividad para ellos y ellas. Nuevamente, durante la entrevista de F., en uno de estos momentos donde el dolor humano es de un peso difícil de recoger sin mediar algún tipo de reacción, fui yo quien no pude reprimir unas lágrimas. No sin pudor para mí, me tranquilizó que él

recibiera dicha falta de continencia emocional con un juego de complicidad. Fueron estos momentos los que me autenticaron la importancia de las interacciones como medio de cambio en las relaciones humanas. Hay que dejar constancia de que en no pocas de estas historias quedó reflejado el dolor por infancias rotas, familias desestructuradas, carencias afectivas, separaciones, etc.

La alusión a estos ejemplos supuso un dilema compartido en esta tesis acerca de la transgresión o no transgresión de los mecanismos de control por parte del investigador y de su influencia en el objeto de la investigación. Para un modelo de investigación que postule la asepsia de tipo emocional o afectiva durante el trabajo de campo como condición científica pura y positivista es una contrariedad que se den este tipo de situaciones. Creo que es importante que el investigador tenga una mínima seguridad y control en el proceso, más aún cuando hay casos donde las experiencias son dramáticas. No obstante, considero que, en momentos como estos, sea inevitable que el investigador en calidad de persona (al igual que el entrevistado) experimente una especie de resonancia contraída a través de los relatos. En algunas ocasiones, los relatos de los participantes contuvieron momentos y vivencias que podrían haber sido vividos por mí. Ejemplos estos que mostraban la indivisibilidad de lo humano desde patrones de experiencias similares.

Para R. (m,62) la entrevista le sirvió “para verme en un espejo. Hacía tiempo que no hablaba de estas cosas”. De hecho, fue una de las entrevistas en las que la participante más requirió pensar y recordar algunos sucesos vitales que, en el caso de ella, sirvieron para re-descubrir detalles que quedaron casi olvidados. En casi todas las entrevistas los recuerdos fueron evocados materialmente en espacios y tiempos concretos y precisos, constituyendo “el vínculo humano más fuerte entre la fecha y el lugar. Los lugares habitados son, por excelencia, memorables”. (Ricoeur, 2010:65). Localizaciones de ciudades y calles, épocas datadas en décadas, años, o estaciones del año, fueron re-visitados a través de la memoria de la persona, a veces con toda distinción de pormenores.

La vuelta al pasado provocaba en algunos una especie de inmersión temporal que les hacía rememorar cosas como si estuvieran viviéndolas en el presente de la entrevista. Los tonos de voz, las pausas, así como gestos y señas producidas por el cuerpo formaban parte de un ritual donde la persona mostraba desde sus adentros sensaciones, hitos históricos de su vida, dilemas y contradicciones. En el caso de E., hacía constantes y largos silencios en algunas de sus rememoraciones, provocándome tensión porque no sabía si realmente



quería seguir hablando o es que necesitaba recordar con más detenimiento. Por su parte, R., me hizo tener la sensación de que si me hubiese ido de la sala durante su relato ella hubiera seguido recordando su vida sin alteración. Las miradas, las gesticulaciones de manos, la posición del cuerpo, conformaban una información adicional. M.M miraba al trasluz del cristal de la ventana donde teníamos la entrevista y parecía como si se marchara a través de los hilos del tiempo, de su tiempo. J. me miraba fijamente a la par que hacía bailar sus manos como si con ellas meciera los acontecimientos.

Hubo personas que necesitaron saber el alcance de las entrevistas y, sobre todo, de las repercusiones personales que tenía recordar etapas de dolor y rabia. Unos días antes de comenzar la entrevista, E.L. me advirtió de la importancia que tenía para él que tuviera un sentido positivo. Le pregunté si había algo que pudiera resultarle negativo. Me respondió que en su vida pasada hubo situaciones y anécdotas que “prefiero no entrar a detallar”. Por mi parte, le respondí mi total acuerdo y que fuese él mismo quien cortara la entrevista o pasara de largo algunas de las preguntas. Curiosamente, como advertí antes, la entrevista de E. fue especial por las pausas y silencios que se produjeron. A lo largo de su relato fue pasando de la abstracción y, por momentos, la ininteligibilidad de algunas de sus ideas iniciales, hacia la determinación de frases que parecían sentencias. Ante la pregunta que le hice sobre los valores aprendidos en una vida con períodos duros como los que vivió, respondió: “hay momentos donde no le das sentido a las cosas y a la vida, porque pierdes todo concepto de la vida para ti. Por ejemplo, cuando ves que hay personas que están privados de libertad (como él mismo) aunque la verdadera libertad está dentro de uno, es algo que se va adquiriendo con el caminar”.

Las reacciones de algunos usuarios ante la proposición de las entrevistas como medio de narración de las historias evidenciaron el dilema acerca de la idoneidad de algunas técnicas desde la ética del trabajo social o de los derechos humanos. Hubo reacciones como las de R (h.51) quien me pidió directamente que le permitiera cortar la entrevista y marcharse en el momento que no se sintiera a gusto. Para su tranquilidad, le aclaré que la entrevista partía de un compromiso de acuerdos y no de obligación, que era él quien tenía la decisión de qué decir y cómo y, sobre todo, de seguir adelante o salir de la sala cuando quisiera. Después de estas palabras se mostró tranquilo y me argumentó que para él era necesario esa especie de pre-acuerdo porque “hay cosas que todavía me hacen daño”. Sin embargo, tengo que asegurar que hubo reacciones negativas a las entrevistas por parte de



algunos de los participantes. En estos casos, justificaban su rechazo a través de respuestas como : “estoy cansado de tantas entrevistas”, o “¿para qué sirve contar mi vida una y otra vez? Para nada.” (A.M,h,56).

En efecto, algunos consideraban excesivo el uso indeterminado de las entrevistas por parte de los diferentes profesionales de los recursos y servicios para personas sin hogar. Fue esto lo que me llevó a considerar con detenimiento cómo llevaría a cabo esta técnica con objeto de no caer en la misma impresión de inutilidad tal como me confesaron algunos y algunas. Una de las tácticas que empleé fue hacer la propuesta una vez avanzado el trabajo de campo y con un tiempo considerable para que las relaciones de confianza establecidas entre ellos y yo fuera aceptable. Creo que esto y la formulación de un tipo de entrevista basado más en la idea de “encuentro” a partir de sus relatos que en la recogida de datos acerca de sus vidas fue lo que determinó cierto nivel de satisfacción mutua. Corroboré esta opinión en el hecho de que muchos de los participantes que accedieron a las historias de vida fueron partícipes asiduos del taller de teatro. Hubo una segunda consideración, después de las entrevistas, las relaciones que pude establecer con los entrevistados adquirió un nivel de comunicación más cercano y coloquial.

La relevancia de las historias fue determinante cuando estas pasaron a convertirse en revisiones de vida. Este paso se produjo a través de una intercomunicación basada en la confianza y en la calidad de la relación efectuada dentro de los márgenes de la entrevista e, incluso, en algunos de los grupos de discusión. La cualidad de las revisiones de vida radicaba en el análisis crítico provocado por el propio protagonista en el que examinaba y exploraba diferentes perspectivas posibles. Las revisiones se pueden convertir en estrategias de recuperación de la identidad, incluso en aquellos casos en los que el protagonista se encuentra con que su pasado ha sido un fracaso. En ocasiones, algunos participantes sacaron experiencias sentidas como “desastres”. Ante estos relatos no pude quedarme en una postura ajena a la revisión. Desligándome del tipo de rol “aséptico” como investigador, desde el respeto y el debido cuidado, proponía a la persona entrevistada que entráramos en una revisión minuciosa de los hechos relatados que concernían a momentos de auto-culpabilidad o de fracaso. De este modo, el sujeto sopesaba causas y efectos desde diferentes planos con objeto de generar alternativas en la percepción final del relato y, con ello, de la auto-identificación. Esto generaba una última consideración de su parte acerca de la elección respecto al plano que él estimaba como el más idóneo. En este sentido, mi

participación se basaba en un diálogo desde el respeto a dichas decisiones, nunca colonicé ni impuse mi criterio.

La idea de traer el pasado al presente como un modo de ensanchamiento en el que abrir o re-dimensionar sucesos que pueden ser vislumbrados desde una nueva perspectiva tuvo eco en algunas personas con *identidad deteriorada*. Esta idea no estuvo fundamentada en aspectos terapéuticos, sino en una estrategia basada en el encuentro y la interacción como espacio de diálogo y de intercambio de experiencias. De hecho, dejé claro desde un primer momento cuales eran mis antecedentes profesionales y académicos, así como mis preferencias metodológicas. En la historia de vida de J.M. este comenzó la primera hora de su entrevista con una dosis de negatividad centrando todos los errores en sí mismo: “he hecho cosas de las que me avergüenzo”. Por su parte F., centraba su vida pasada “en malos momentos, solo ha habido malos momentos de los que yo soy responsable”. Sin embargo, a lo largo de las narraciones tuve la oportunidad de incidirles que buscaran otras causas diferentes (más que causantes), que exploraran en las motivaciones de sus acciones, que buscaran otros factores descentrados de su sentido de auto-culpabilidad. J.M. descubrió “valores que fui madurando a lo largo de mi vida y no me había dado cuenta... hay cosas de mi carácter que han ido cambiando y han ido evolucionando: he aprendido a ser más comprensivo, a ser tolerante... ahora intento encontrar un término medio”. F. permitió reconocerse desde otro prisma en el momento que revisó algunos detalles de su vida a los que no le dio importancia y que le hizo finalizar su historia de vida con esta declaración: “soy una personas afectiva, cariñosa, soy una persona buena, me considero una persona competente... tengo muchas cualidades buenas, que yo no sabía que las tenía pero que estaban ahí”.

Este material que parece inocuo tuvo una potencialidad apoyada en las capacidades de los protagonistas, porque fueron ellos y ellas quienes hicieron la labor de indagación, de recomposición de aquellos fragmentos dispersados por el tiempo y el olvido. La memoria, al ser contada, cristalizaba en una *producción de tiempo* (Ricoeur, 2005:61) y con esto quedaban restituidos aquellos prejuicios acerca de la inutilidad de un ejercicio que puede que no sea provechoso para el tiempo material del sistema hegemónico pero que resultó ser fruto de un trabajo intelectual y emocional cargado de sufrimientos, energías y estrategias. En frases como las de E.M (h,48), que dice “mi vida ha sido un vaivén, siempre he tenido un nivel alto o bajo, nunca estable, o tenía de todo o no tenía nada hasta el punto de

estar en la calle, pasando frío y calamidades”, el protagonista caminaba por un territorio que era su existencia, su mundo, en el cual había recorridos que podían ser divertidos y fáciles de recordar u otros en los que transitaba por la cuerda floja. En algunas revisiones de vida, el encuentro entre el mundo interno y el mundo externo del sujeto desembocó en un conflicto que permitió que el protagonista buscara una nueva forma, intermedia entre la culpa y la responsabilidad, “una forma más elaborada de interpretación para poder distribuir adecuadamente la parte de responsabilidad que corresponde al agente individual y la que corresponde a la naturaleza” (Bruner, 2009:58).

Es en este espacio/tiempo intermedio en el que se produjeron momentos auténticos de concienciación desde los derechos humanos críticos. En el trabajo de campo hubo personas que hicieron el ingente esfuerzo de reparar en aquellos momentos complejos y dolorosos de sus vidas para suscitar una nueva visión, en la búsqueda de un detalle que les acercara una luz hacia otra interpretación, distinta a la que hasta este momento saturaba su creencia. Fueron estos casos los que facilitaron una reflexión crítica sobre qué aspectos son los que devenían de la naturaleza y cuales formaban parte de la responsabilidad personal. Durante la sesión, A., se enfrentó al desengaño de una familia que le dio la espalda, sobre todo durante una época que él consideraba como crucial para el desencadenamiento de todo lo demás. No salía de este discurso hasta que llegó el momento en el que revirtió su narración: “no me quiero engañar, si me agarro a lo que me pasó en mi infancia estoy justificando mi adicción”. Fue delicado entrar en el terreno del examen sobre los grados de responsabilidad (que no de culpabilidad), en las circunstancias que rodearon los acontecimientos pero, aun a sabiendas de entrar en un terreno delicado, el riesgo nos llevó a conocer de cerca cuan interconectadas estaban las categorías expuestas en esta tesis.

El paradigma de lo que acabo de exponer, formaba parte de una narrativa estructurada en una no linealidad, en la que hubo que hacer un rodeo complejo por aspectos y circunstancias dentro del itinerario socio-familiar e histórico de cada persona. Para un número considerable de entrevistados, como fue el caso de F., este itinerario podía basarse en un correlato tipo que iba desde una especie de “naturaleza” advenida para un niño dentro de una familia desestructurada en la que “nací y crecí entre desprecios y palizas”, justificada en la creencia que “yo tenía en mi interior de que era un monstruo”, hasta alcanzar un nivel de comprensión de por qué siempre “deseé no tener familia”, para finalizar en la sensación permanente de amparo en una “soledad que adoraba pero que fue apoderán-

dose de mí”. Este recorrido fue aterrizando, poco a poco, en la desculpabilización de todo un período importante de su vida cuando llegó a la conclusión de que así fue como “me refugiaba en la droga porque me daba esa libertad, cuando estaba drogado no estaba sufriendo”. La reflexión de F., albergó momentos de desesperación, rabia, tristeza y un análisis crítico de por qué alguien “llega a hacer lo que hice”. No para detenerse aquí sino “para que algún día se evite... para que personas eviten caer en la trampa que yo caí”. Porque como definió T. (h,50) “con todo esto quiero salir adelante... soy yo el que tiene que salir del problema”.

A diferencia de las historias de vida o la observación participante, los grupos de discusión se basaron en lo colectivo como una característica peculiar. Aunque el respeto de las subjetividades estuviera marcado por una organización donde lo grupal “no debe ser el lazo orgánico que une los individuos jerarquizados, sino un generador constante de “desindividualización” (Foucault, 2014:74), la confluencia en un mismo espacio y tiempo de personas específicas hizo de esta técnica un dispositivo interesante para la praxis crítica. Más aún si estas personas tienen en común y comparten señas de *identidad social* y *virtual* (Goffman, 2010:168) impuestas, con unas características determinantes. Puntualizo con ello que son señas de identidad impuestas porque en ninguno de los casos pude interpretar que los participantes hubieran elegido estar en las circunstancias en las que se encontraban; y son impuestas en cuanto que las personas que padecían este fenómeno cargaban con atributos negativos derivados de la sociedad en forma de estereotipos, prejuicios y “persecución” como aludió A., una de las participantes en un grupo de discusión, o de “vergüenzas” como apostilló Ch. que prefería “no tener que ir a los comedores sociales para no tener que pasar vergüenza”.

### *Hegemonía*

El rol hegemónico que juegan categorías como derechos humanos está representado por los participantes en la figura profesional. Para estos el estatus que poseen los profesionales estaba peculiarmente significado en un tipo de jerarquización establecida entre inferioridad-superioridad. En sesiones de grupo de discusión llevada a cabo en los tres espacios del trabajo de campo bajo el título de “Derechos”, los participantes no centraron los relatos en una posible denuncia o reivindicación contra la Constitución española o la Declaración Universal. Mi sorpresa fue que algunos partieron desde una realidad interna,

del propio sujeto como agente indefenso frente a una hegemonía representativa. Algunos se veían a sí mismos “que no estamos preparados ante la sociedad” (D.). De hecho, una de las compañeras del grupo (M.) advirtió de la necesidad “de aprender a defendernos ante la sociedad”. El interés por estas opiniones suscitó la necesidad de profundizar en un discurso que no llegué a comprender en su dimensión más subliminal. E.M. habló de una especie de “lucha” en la que “nosotros estamos vendidos” (en el sentido coloquial de no contar con las mismas oportunidades o, en la metáfora de E.M. de no tener las suficientes “armas” para la contienda).

La cuestión de esta confrontación social entre unos (sociedad) y otros (personas sin hogar) hurgó en una cotidianeidad en la que la vulneración de derechos devino, en parte, por medio de la profesionalización de algunos agentes que ellos consideraban los ejecutores de la vulneración. La “discriminación que tenemos” (V.) “ocurre cada día” (M.). Y ocurre a través de “jueces, trabajadores sociales y policías” (J.h,49). La justicia no fue criticada desde la profesionalización, tal vez porque contiene por sí una competencia que es para muchos y muchas inalcanzable, “nosotros no tenemos derechos para los jueces” (A.M). Sobre cómo veía C. la discriminación, respondió “es tener o no tener, tiene que ver con las injusticias”. Sin embargo, la colocación de la figura del trabajador social como campo semántico en medio de las otras dos palabras o figuras profesionales me inquietó. Estratégicamente, pregunté si fue aleatorio o si contenía alguna explicación real. La pregunta quedaba abierta, más aún cuando A. me retó con una interrogación “la profesión de la trabajadora social es una labor humana igual que la del médico, ¿no?”

El excesivo control policial que ellos estimaban padecer significó otra manera de vulnerar los derechos desde un poder hegemónico. Casi todos y todas, en los tres grupos, coincidieron en que había cierta connivencia entre instituciones y las fuerzas de seguridad. M.(h,51) puso su ejemplo:

“yo he sido durante 25 años comercial y en todo ese tiempo no he tenido nunca un problema con la policía y en 4 meses que llevo en la calle me han parado cientos de veces: eso es la apariencia. Además la zona donde transitamos hace mucho, porque aquí estamos en una donde se aglutina la indigencia. Hay un control de la policía a través de una lista en la que apuntan a las personas sin hogar”.

En referencia a este tema, en el otro grupo, A. asentía “me paran constantemente para pedirme el DNI, como si no se lo supieran de memoria...”. Por su parte C. alegó “yo quie-

ro añadir a lo que ha dicho Manuel que es verdad, hay un control policial en las puertas de los CA y es indignante”. Acerca de la cuestión policial como medida de control frente al vagabundeo, en el libro *la metamorfosis de la cuestión social* Castel hizo un alegato sustentado en la lógica relacional dentro/fuera o centro/periferia. En este sentido “el corazón de la problemática de la exclusión no está donde encontramos a los excluidos” (1997:90), sino en el dilema ético que debemos hacernos como sociedad democrática basada en derechos y con valores de ciudadanía.

La confrontación está perdida en la medida que hay un sentimiento de unión no bien avenida por todos, A.C. comentaba al respecto “somos excluidos y si no estamos todos a una no lo conseguiremos y seguiremos en la misma mecánica”. Los derechos humanos no estuvieron al margen de esta mecánica tanto en cuanto que como “personas sin hogar no se nos reconocen los derechos... lo que pasa es que los usuarios (por los internos del CA) no le dan la valía que merece (en relación a los derechos humanos). Si nosotros no luchamos por nosotros, si venimos aquí y hacemos lo que nos da la gana y con cualquier paguilla que nos dan nos vamos, no hay manera...” (T.).

La división social generada por lo hegemónico es dilucidada por una separación que, como hemos visto a lo largo de los apartados del presente capítulo, era un tema de conversación frecuente. En una de las sesiones una de las participantes, A. empezó el debate con esta frase “a la política y a la sociedad lo que le interesa es que haya ricos y pobres. Todavía hay gente que sigue diciendo que somos mendigos y que estamos así porque queremos”. Un interés centrado por gente como J.A en “el gobierno y el ayuntamiento que son los responsables de que haya el negocio que es la pobreza permitiendo esta economía de la pobreza”. Además del valor específico que tenía la redundancia en el argumento de lo social como negocio descrito por algunos, como ya se advirtiera en párrafos anteriores, me resultó de una trascendencia fundamental la coincidencia de este tipo de declaraciones con ideas de autores como Castel refiriéndose a la maquinaria social y política que establece la división entre ricos y pobres como un mecanismo de división interesada y de contraposición: “la pobreza no plantea verdaderamente un problema. Más aún, es aceptable, e incluso requerida. Está inscrita en los planes de la Providencia y es necesaria para el funcionamiento de la maquinaria social” (1997:92). Desde la propuesta de una hermenéutica crítica desde las narraciones de los protagonistas, lo relevante de esta coincidencia radicaba en que no es Castel, sólo, quien llega a esta conclusión, fue una mujer

sin hogar que ha sufrido en su piel la discriminación de verse en la calle y con muy poco para subsistir.

El conocimiento científico como el que se desarrolló en la investigación con los participantes fue conocimiento colectivo a partir de las vivencias que las personas me transmitieron desde sus experiencias y que, en el caso del sinhogarismo, derivaba en la realidad de la hegemonía como una categoría real y materializada en ejemplos prácticos. Estructuras como la economía, la sociedad, la política, se convierten una realidad tangible y cotidiana en fenómenos como el sinhogarismo. No discuto que los factores personales que competen a las decisiones del sujeto y las responsabilidades que este debe asumir a lo largo de su vida no fueran relevantes, pero, a través de este estudio valoraba qué incidencias tienen estructuras de nivel medio y macro para que una persona sin hogar pueda tener oportunidades de tomar decisiones sobre su vida. Decisiones que tenían que ver con aspectos como los derechos a participar, a elegir o a tener voz y expresión en la sociedad.

En cuanto a la reciprocidad entre no tener un hogar o una vivienda y el contexto socio-histórico, A.C. fue tajante: “la constitución dice que todos tenemos derecho a una vivienda digna, ¿esto es así?: no, es una mentira más”. El dilema establecido tanto en el ámbito internacional (Tsamberis, 2010) como nacional (Bernard, Yuncal & Panadero, 2016) sobre la idoneidad del hogar como primer paso a la integración fue atajado por J.J (h,46), “la base principal es tener un techo donde vivir; pero otra cosa es tener un hogar, que es lo que te permite dar el paso adelante”. A lo cual coincide R. (m,62), “está claro que si yo viviese en una casa podría tener más tranquilidad”. No obstante, la carencia de un hogar estable no fue el principal escollo para algunos. Hubo participantes que consideraron que la solución es de uno mismo, como punto de partida: “querer tirar adelante con mi vida” (K.,m,47) porque “es muy importante estar bien con uno mismo para salir adelante” (V.,h,44). Este nivel de superación era necesario para que se dieran las condiciones necesarias para una integración consistente en vivir, “tener un trabajo y una vivienda, eso es la vida” (A,m,56). En cuanto al desempleo como hándicap para la inclusión en la sociedad, la mayoría asintieron que era un factor decisivo; para algunos como A., “la discriminación y la exclusión viene de ahí, si estás trabajando estás visto de puta madre pero si estás fuera, ya estás discriminado y no solo por gente cualquiera, también por amigos”. En definitiva, el tándem hogar-empleo era indispensable, ya que “sin una casa ni un trabajo, yo no puedo hacer nada, es todo una cadena”.



En ciudades como Sevilla, derechos humanos y sociedad interactúan de manera directa en las causas y efectos del sinhogarismo. Como fenómeno social la falta de un vivienda digna y la posterior consecuencia como la institucionalización o la alternativa de vivir en la calle pone en duda la eficiencia de los derechos humanos desde la aplicación jurídica. Si nos atenemos al concepto de derechos sociales dentro de los derechos positivos (Alexy, 2007), como aquellos con los que los sujetos acceden a los bienes elementales necesarios hacia una vida digna, hay que señalar ciertas objeciones. En el plano de la cotidianidad de muchos seres humanos la realidad subsumida de esta controversia se reflejó en “el sentimiento de exclusión que nace de no poder acceder a los bienes materiales” (Ricoeur, 2005a: 208). No tener las oportunidades reales para acceder a una vivienda o un empleo, fueron componentes que evidenciaban este sentimiento de exclusión: “hay una leyenda urbana que dice que todo ciudadano tiene derecho a un empleo y una vivienda...pero es eso: una leyenda urbana”. De este modo alegórico y no sin cierta ironía, abrió una de las sesiones R. (h,51).

En lo tocante al respeto de los derechos humanos en las instituciones de acogida, en varias sesiones el tema fue tratado de manera transversal. Para muchos, sobre todo para los internos que llevaban más tiempo en los CA, estos no reúnen las condiciones mínimas en asuntos como la libertad de expresión o la participación. Como punto de partida, para algunos como E. y M., “no hay un trato humano”. Algo que resultaba incomprensible para A., “somos seres humanos, ante todo somos personas como las demás” (en relación al buen trato que deben recibir). Algunos de los participantes han estado acogidos en diferentes CA de la ciudad y tenían una experiencia basada en el contraste entre unos y otros, “en algunos te dan más libertad”, que, por ejemplo, para F., consiste en que “la puerta de acceso esté abierta” o que “no haya tanta persecución”, según C., por parte de los profesionales. Una de las personas más mayores que pude conocer y que más tiempo llevaba como sin hogar en la ciudad de Sevilla, afirmaba “en los centros de acogida te quitan la libertad”. Como ya referí en la observación participante, las medidas de control en ambos CA (cámaras de vídeo, receptores de sonido, guardas de seguridad) suponen para algunos participantes que “no se respeta la intimidad” (R.). V., por su lado me aclaró con un ejemplo, “aquí no puedo tener mi vida privada cuando duermo con otras personas en la misma habitación o cuando me ducho con gente que no conozco”.



El asunto de la falta de libertad de expresión fue otro asunto que me llamó la atención en cuanto a que algunos hicieron referencia a las posibles represalias por criticar algunas de las actuaciones de los CA. “Si dices la verdad sobre alguna cosa que te ha sucedido y que incumbe a las normas del centro te echan, tienes que omitirla para que no te expulsen” (M.L.). Pareciera como si las medidas de control abarcaran un sistema de relaciones contractuales basados en un status quo de la situación dada como válida frente a cualquier cuestionamiento (positivo) para la mejora de un servicio que es público. Al finalizar una de las sesiones de teatro imagen en las que se mostraron perfiles de cómo eran las relaciones entre profesionales y usuarios, A.M. me dijo a media voz “es que... como algunas cosas que decimos aquí lleguen arriba (señalando figurativamente la dirección del CA) estamos en la calle”. Uno de los aspectos más relevantes de la tesis de Young (2000) consiste en el nivel de participación que tienen (o dejan de tener) las personas en el desarrollo de su humanidad, así como en el ejercicio político como ciudadanos dentro de la sociedad civil. Considero que estos aspectos están proporcionalmente relacionados al aumento de opresión e injusticias sentidos por las personas sin hogar. La falta de decisión acerca de los procesos vitales que le competen como ser humano y ciudadano de derechos es un elemento clave en esta co-relación con el contexto en el que vive. La participación quedaba hundida en unos mínimos, como en el caso de D., un hombre apocado y humilde que expresó “yo no sé hablar” o de J.A, que en otra sesión comentó “no tengo voz ni voto, hasta que demuestre que soy válido. ¿Por qué?”

### *Estigma*

Uno de los efectos más contrastados en los estudios sobre sinhogarismo fue el aislamiento social (Bachiller, 2010). Como ya hemos podido constatar, la estigmatización aislaba a la persona dejándola fuera de cualquier contacto positivo. Teniendo en cuenta las ponderaciones de Goffman (2010) de las que me he guiado a lo largo de esta tesis, considero que la identidad en las personas sin hogar está indisolublemente condicionada a las oportunidades que la sociedad les ofrece: para obtener un empleo, para relacionarse con sus redes sociofamiliares, para expresarse y comunicar, etc. Estigma y derechos humanos están asociados desde un prisma hegemónico o en confrontación desde la proyección emancipadora.

El sinhogarismo lleva a que muchas personas sin hogar tengan que ocultarse de las miradas de los otros en un contexto donde se estigmatiza a quienes no tienen éxito en la vida. C. es un hombre procedente del sur de América, vino a Sevilla en busca de trabajo para poder ayudar a su familia, mujer e hijos. Uno de sus afanes diarios es que no sea descubierta su situación de acogido en un CA, “he tenido que ocultar mi identidad para que mis compatriotas no sepan que estoy en un albergue, así tampoco se enterará mi familia allá”. M. es un hombre de 57 años que ha sufrido la calle tras no asimilar el fallecimiento de su mujer. Cree que los prejuicios de la sociedad hacen un daño indescriptible a las personas sin hogar, se pregunta: “¿por qué tanto daño?”, L. una mujer de 54 años y que también se ha visto forzada a vivir años en la calle añade, “ya nos hemos destruido lo suficiente en la calle para encima tener que aguantar esto”, se refiere a “las críticas de la gente porque no entienden realmente tu problema”.

Volviendo a Young (2000), los componentes de opresión e injusticia suelen marcar, de manera más profunda, la incapacidad de las personas hacia el empoderamiento y la autodeterminación. Para esta autora, una persona oprimida es alguien “que sufre alguna limitación en sus facultades para desarrollar y ejercer sus capacidades y expresar sus necesidades, pensamientos y sentimientos” (2000:75). Las marcas del estigma se hacen notar en la representación ante la sociedad por medio de la imagen, “nosotros tenemos una imagen ante la sociedad” que, en muchos casos, es mal vista hasta “el punto de que una de las educadoras cuando me ve por la calle agacha la cabeza cada vez que me cruzo con ella”. Ante esta observación, hablamos de la relevancia que tiene el conocimiento de la situación de persona sin hogar por la sociedad. Sin embargo, la pregunta de este participante hace reincidir en la figura de *desacreditado* (Goffman, 2010:62) en una interacción o en un encuentro, incluso con alguien que cumple una función socializadora como es el caso de un educador o un trabajador social.

La “reducción de las posibilidades de vida” (Goffman, 2010:17) que puede generar el estigma, y que quedó reflejado en las opiniones de los participantes, era contrario al derecho que tiene cada persona “a la vida, a la libertad y a la seguridad (Artículo 3, Declaración Universal de los Derechos Humanos). Por eso, cuando nos referimos a los derechos humanos, estos estén cuestionados, “¿los derechos humanos: tú crees que vivir así hay derecho? Todo eso de los derechos está basado en el consumo, la hipocresía y la injusticia, ya no hay valores humanos” me soltó no sin cierta rabia M. Las vivencias

recientes en las que ellos y ellas atestiguan que ha habido vulneración de derechos dejan un pozo hondo del cual algunos creen que no hay salida. “He tenido que aprender mucho en la calle y sobre todo en los CA para sobrevivir”. El pasado, ese pasado de la persona en el que hay indicios de una vida que, según la sociedad, está cargada de fracasos y que algunos como E. corroboran: “yo vivo esto como un fracaso” como una *prescripción* que, según Freire, consiste en la apropiación por parte del sujeto “de la conciencia que alberga la conciencia opresora” (1997:43) y que, por tanto, es estimablemente señalado por ello, cuestiona la identidad de la persona estigmatizada con preguntas acerca de su historia. “¿Qué hacemos con el pasado? En *Proyecto Hombre* me dicen que no cuente nunca por ahí mi pasado, ¿qué hacemos? Si digo, como he hecho hoy en la terapia, que duermo en el CA te miran mal”, nos confesó C., a lo que el resto de sus compañeros asintieron desde una experiencia cargada de este tipo de aflicciones.

Las preguntas como la de esta participante fueron una constante en las sesiones. En más de una ocasión estas preguntas eran reformuladas en el *diario de campo*. ¿Qué papel juegan los derechos en este tipo de situaciones? Me preguntaba acerca de la implicación de estos cuando un ser humano llega a afirmar “el peor futuro para mí: ninguno” o cuando este otro confiesa “para mí no tenía sentido la vida”. O en el caso de otros, que no creen en nada y que lo único que queda es sobrevivir, porque como dice D., “hay demasiada competencia por buscarse la vida porque hay muy poquito” en referencia a los recursos sociales y que según J., “todo esto está basado en la explotación y en la sumisión en la que estamos. No hay solidaridad ni ayuda”.

En una de las sesiones del *diamante ético* programado en el grupo Teatro de la Inclusión los participantes llegaron a debatir sobre las conexiones entre derechos humanos y estigma y en cómo se materializaban en el contexto inmediato del sinhogarismo. Este análisis fue realizado a partir de las categorías tales como “prácticas sociales” que derivaba, a su vez, de la pragmática de los derechos humanos o de otras como “instituciones” derivada de la semántica de los derechos humanos. La intersectorialidad de estas dos categorías con respecto a los derechos humanos y el estigma fueron dilucidadas a partir de una serie de datos en los que entes como sociedad, Estado, instituciones (CA), etc., son los espacios donde cotidianamente se producen una serie de prácticas sociales (relaciones, interacciones) que derivan en la vulneración de derechos y en la estigmatización. Algunos como P. mencionaron que el “estigma es una herramienta más de la sociedad

para separar a unos de otros, la clase alta de la baja. Sin embargo, la clase baja es la que da la riqueza. Los ricos son los que están viviendo del cuento. Nosotros somos los que damos riqueza con trabajo de poca monta, con chapuzas, trabajando sin contratos y en lo que sea. Sin embargo, somos los mal mirados. Para esto sirve el estigma”.

Cuando le tocó el turno a F.J. (h.,40) nos mostró una teoría: la “teoría de la rueda del hámster”. Hay que señalar que F.J. fue uno de los participantes más asiduos en el trabajo de campo. Paso del grupo del CAM al de Teatro de la Inclusión porque cuando vio una de sus representaciones en un teatro público soñó con poder participar algún día como actor, y así fue. Su teoría de la rueda del hámster era definida por su autor desde las experiencias como personas sin hogar:

“Por las mañanas acudo a rehabilitación, al mediodía voy a comer a un comedor público, todos los días del año acudo a un centro de acogida, así sucesivamente un día tras otro..., en todos esos sitios hay profesionales que comen de mis problemas. Me siento como un hámster en una jaula. Voy de una institución a otra..., pero nunca puedo salir de ahí. Las instituciones te colocan siempre en el punto de partida”.

El círculo cerrado del que habló F.J. era secundado por J. aludiendo a la cuestión política, “es el Estado el que no pone las condiciones... si hubiese habido otras vías más positivas para acogerse, para tener oportunidades, pues yo no estaría aquí, estaría desarrollando otras cosas y habría tenido un orden en mi vida”. Las marcas del estigma siguen latiendo en forma de rechazos, C. es un hombre que sabe bien de esto, “yo lo que pido es que nos dejen de marcar por nuestro pasado. Queremos tener oportunidades”. Los derechos consisten, para personas como R., en “tener serenidad, permitirte decir que no a muchas cosas, en la calle esto es muy difícil porque estás señalada”. Sin embargo, la rueda del hámster como mecanismo de alienación deja asumido al sujeto en un nivel de supervivencia, “me llevo todo el día pensando donde voy a dormir cuando salga de aquí (CA) y no tenga donde ir... donde voy a estar”. (A.). Young conecta el desarrollo de las facultades *con las estructuras y las prácticas sociales* (2000:76), y no exclusivamente a un factor político. Sin embargo, consideramos que lo político es constitutivo de normas; al igual que las estructuras, configuran prácticas sociales y estas suelen estar dentro de aquellas. La cuestión de combinar derechos humanos y estigma tiene diversas lecturas. Creo que la más importante, y que está en la base de todo este andamiaje, es la participación, y por medio de esta, en la agencia (Ricoeur, 2005) como elemento nuclear desde el que se pueden articular medios para que las

personas puedan lograr la dignidad y, con ciertos apoyos, la emancipación. Desde el grabajo social crítico se hace necesario un análisis profundo donde poner en juego conceptos que evidencian los niveles de empoderamiento necesarios para que las personas tengan una vida digna. Young cimenta esta idea de dignidad (“good life”) en valores que son universales en la humanidad y que están comprendidas en dos fundamentales:

“(1) desarrollar y ejercer nuestras capacidades y expresar nuestra experiencia

(2) participar en la determinación de nuestra acción y de las condiciones de nuestra acción” (2000:67).

Lograr una vida digna desde la participación requiere una revisión de las prácticas sociales que se vienen implementando desde las instituciones, tanto individual como colectivamente. Para lograr unas óptimas condiciones de vida digna es necesario, como dice Martinelli, generar formas de intervención a través del trabajo social que generen “o desenvolvimento da capacidade de realizar leituras críticas e políticas da realidade é um verdadeiro imperativo, pois é a partir dessa realidade que se instituem suas demandas” (Martinelli, 2011:7)<sup>44</sup>.

A continuación, en la tercera categoría matriz describiré cómo la estrategia del teatro en la dimensión de práctica cultural puede proporcionar a las personas en contextos de opresión y vulneración de derechos humanos, como las personas sin hogar, mecanismos de participación y agencia. Una participación que está basada en el análisis crítico de los elementos que constituyen esta condición impuesta que es el sinhogarismo y que parte de los discursos, los cuerpos y, sobre todo, de las decisiones de los y las protagonistas.

## **5.2. Teatro como categoría matriz en los discursos de los participantes**

### *Preludio*

Conferir al teatro categoría de participación puede llegar a ser una redundancia. Sobre todo, si hablamos del teatro como práctica, realizado y creado por personas en calidad de agentes, de actores y actrices que han elegido este medio de acción. Sin

---

44 “El desarrollo de capacidades para realizar lecturas críticas y políticas de las realidades es un verdadero imperativo, pues es a partir de esas realidades que se instituyen las demandas”. Traducción propia.

embargo, el teatro, o en este caso la dimensión pedagógica-creativa del teatro, como paradigma de participación es más una constatación que una mera impresión. Desde mi punto de vista, fue un instrumento crítico para los participantes en cuanto a su uso en calidad de análisis de una vida y un mundo con los que no están conformes. José Pedro Carrión, actor y director teatral ha sido Premio Nacional de Teatro 1990 y Premio Teatro de Mérida 2008, entre otros. Gracias a la amistad y la colaboración que me brindó, en parte con esta tesis, pude invitarle a una de las sesiones realizadas en el taller de teatro con el grupo del CMM durante el trabajo de campo. Carrión estuvo hablándonos de la importancia del teatro como espacio donde confluyen arte e identidad, acción y palabra. Ante los ejercicios de improvisación realizados por los participantes comentó lo siguiente: “el referente es la vida, no hay una técnica fuera de cada uno... está basada en la verdad de cada uno”<sup>45</sup>. Este hecho de la *técnica interna*, dentro de cada uno, tuvo un debate posterior acerca de la relevancia del cuerpo y de la palabra en el arte “como poder, porque te puedes preguntar, aquí y ahora, en esta situación social: qué tengo yo que decir. Aquí en esta escena qué tengo que decir, cual es mi aportación, dónde pongo mi dolor, mi placer y mi rabia”<sup>46</sup>.

Como avisé, las palabras y los cuerpos de aquellos y aquellas que participaron en este estudio partieron de la decisión propia y voluntaria. A partir de aquí, la participación dentro del esquema (tiempo y espacio) de una investigación siempre será algo acotado, con un principio y un fin. Los discursos y las imágenes que surgieron a través de las técnicas fueron realizadas por ellos y ellas sin ninguna indicación externa. Si acaso, pude exponer algunas consideraciones estéticas en lo referente a ejercicios teatrales pero estas formaron parte del propio modelo de análisis en el cual todos y todas opinaron sobre tal o cual postura, sobre los múltiples significados de una improvisación, de las lecturas de un movimiento o de una imagen. He intentado mostrar el máximo de opiniones posibles y, sobre todo, del mayor número de participantes. Con esto no trato de anteponer aquí las bondades de un estudio, que, por otra parte, tuvo contrariedades, como así expondré en las conclusiones finales. Las limitaciones y errores de este estudio formaron parte del aprendizaje.

---

45 Diario de Campo. Sesión en el CMM con José Pedro Carrión.

46 Ídem

Como preludio de la dignidad y la emancipación, la participación se configuró en un contrapoder para algunos acogidos durante la permanencia del trabajo de campo. Entre otras exposiciones acerca de la intervención participativa, Ruíz explicó que el mayor o menor significado de esta viene determinado en el “cambio en la configuración de las relaciones de poder” (2005:165). No quiero atribuir estas palabras como muestra de lo que ocurrió durante la investigación aplicada en los tres grupos. No digo que se produjera un cambio de tal envergadura. Entre otros motivos, porque es difícil que una investigación pueda alcanzar este cometido. No dudo que pueda intentarse, pero no creo que fuese posible. Al menos, en el campo donde estuvo situada esta investigación fue imposible de imaginar. Pero si estimo que se llegó a una toma de conciencia activa que causó cierta agitación tras algunas de las sesiones en las que se calentaron los ánimos. Esta conciencia fue generándose por medio de los contenidos tratados como, por ejemplo, aquellos surgidos por sus propias iniciativas:

- Los conflictos que hay en el Centro de Acogida.
- El trato que recibimos por parte de los técnicos de los centros de acogida,

O estos otros expuesto por mí y aprobados por los grupos:

- ¿Qué piensas de la sociedad?
- ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre las instituciones y las personas acogidas?

Estos debates no se quedaron en tales, solían tener una continuidad en el plano de la creatividad a través de *teatro imagen e improvisaciones*. Algunos de los contenidos tratados daban lugar a que algunos se indignaran porque consideraban que sus derechos estaban siendo vulnerados. Las agitaciones se convertían, a veces, en propósitos de acciones, “queremos hacer algo... pero para que esto salga en los medios de comunicación porque en el ayuntamiento o en la universidad no sirve para nada”. De este modo, A. y A.M me comentaron que ni la queja que le dieron en persona al alcalde del Ayuntamiento en una visita al CA semanas antes, ni la investigación que yo estaba realizando, servirían para que “esto”, es decir, lo que trabajaron y debatieron en las improvisaciones de aquella sesión y que se tradujo en la sensación de “malos tratos” por parte de las instituciones surtiese efecto para un cambio. Desde este prisma y con este ejemplo, la participación fue un medio dentro de un proyecto, en este caso de investigación

(Ruíz, 2005) pero también pudo ser percibida como una finalidad para algunos cuyas citas anotaré más adelante. Por ejemplo, hubo participantes para quienes la ejecución de ciertos juegos contenidos en improvisaciones y ejercicios del training supusieron, en sí mismos, una liberación, “la expresión corporal que hacemos nos libera” llegó a comentar C.

La alternativa del teatro como actividad del trabajo social tuvo una impronta en acogidos como T., que “no había visto talleres como este” o para C., que decía “cuando vienes las dos horas del taller de teatro me alegro: al menos tengo dos horas para hablar de mis cosas. A mí el teatro me está dando mucha fuerza interior”. Incluso hubo el reconocimiento de J.: “si hubiera más talleres como este se ahorrarían dinero con ansiolíticos”. El taller de teatro llegó a sembrar un poco de “interés” en las secciones directivas de las instituciones. Aunque la pauta sine qua non (única) que puse a ambas instituciones fuera la no presencia de los profesionales en las actividades con objeto de preservar la confidencialidad y la no interferencia, esto se vio alterado en uno de los CA con entradas inesperadas de algún que otro técnico. Esto creaba un malestar enorme, hasta tal punto, que en esas ocasiones (no fueron más de tres) los participantes silenciaban la discusión o paraban los ejercicios teatrales. En una de esas ocasiones A. me llegó a avisar en tono preocupado “a ti te van a correr de aquí, tú lo sabes, ¿no?”, señalándome con el dedo índice hacia “arriba”. M, que estaba a su lado, remató la indicación añadiendo: “no van a permitir que hagamos cualquier acto reivindicativo”.

El *taller de teatro*, al igual que toda la metodología, no pretendió transformar las relaciones de poder entre acogidos e instituciones. Pero, a través de las frases y los gestos de muchos de los participantes sí que hubo un cuestionamiento de cómo y por qué se daban este tipo de relaciones. Un cuestionamiento que se tradujo en narrativas del cuerpo plasmadas en *teatro imagen*, en las que ellos y ellas tomaron conciencia de las mismas. No estoy diciendo con esto que el taller fuera óbice para esta toma de conciencia, desde mi percepción la conciencia estaba aletargada. El teatro fue una estrategia que activó (o reactivó) pensamientos y sensaciones albergados en las experiencias y que, por este medio, se hicieron expresión. El taller fue una excusa para incentivar la participación dentro de un espacio-tiempo en el que los participantes desarrollaron capacidades y creativities. Por otra parte, en la medida de las posibilidades, se dieron ocasiones en las que ellos y ellas “dirigieron” las dinámicas, sobre todo, cuando alcanzaron un nivel de conocimiento



y destrezas óptimo, como así ocurrió en el taller de CCT en la fase final del trabajo de campo o en el proceso de montaje de Teatro de la Inclusión.

El miedo institucional a una participación “no coherente con el orden instituido tiene un efecto heterogeneizador sobre el grupo: es subversivo, liberador del desorden” (Ibáñez, 2003:287). “Cuando se proponen este tipo de actividades, la sociedad las censura porque al final no dejan decir lo que se quiere”, E.L., apuntaba con estas palabras una verdad que fue haciéndose palpable a medida que el taller iba alcanzando madurez. Más que subversivo, que no fue el caso, como apunta Ibáñez, la liberación se dio cuando ellos y ellas consiguieron alcanzar un nivel de confianza y seguridad en el manejo de la comunicación, sobre todo en técnicas como las improvisaciones que requirieron de una mayor destreza creativa. Esta era efectuada desde el pacto de no transferencia fuera del taller. La confidencialidad permitió, con el tiempo, que los discursos se convirtieran en un material cuyo contenido fue tratado como una producción de conocimientos. Creo firmemente que se produjo cierto *efecto heterogeneizador* dentro de los CA y que consistió en una especie de diferenciación de los grupos de participantes con respecto al resto de los acogidos.

Esta diferenciación aconteció porque los grupos decidieron implicarse en los talleres, decidieron participar. Algunos vieron en el taller la oportunidad de redimirse de una opresión acontecida a través del sufrimiento que es verse en la calle, sin bienes materiales con los que defenderse ante la intemperie de una sociedad hegemónica. Así lo dejó dicho A. “el taller debe servir para sacar algo bueno de nosotros”. Este sacar *algo bueno* exterioriza hasta qué punto estas personas necesitaron de “algo” con lo que demostrase a sí mismas su humanidad deslizada en valores, capacidades y dignidad. Ricoeur nos explicó las suturas del reconocimiento como identificación en los casos de personas que sufren la opresión y el descrédito justificando que “la persona humillada aspira precisamente a ser distinguida e identificada” (2005:36). Esta distinción es necesaria para quienes se ven a sí mismos sin el mínimo reconocimiento de la sociedad. Por eso, para M., era tan importante el taller, porque “necesitamos que seamos reconocidos y que se tengan en cuenta nuestras experiencias y el teatro puede ayudar a estas necesidades”.

La humillación a la que han estado expuestos a través de un fenómeno social llamado *sinhogarismo*, como otros fenómenos, y que es causado por la sociedad, es decir, por todos nosotros en calidad de ciudadanía, fue expresada por medio de los relatos y los cuerpos. Inclusive, en el caso supuesto de que hubiera habido la menor sospecha por mi parte

de que las palabras u opiniones vertidas por estos participantes estuvieran amparadas en una retórica aprendida, desprovistas de un mínimo de “verdad”, tengo la constancia de que, en muchas de las sesiones, los sentimientos y las emociones me mostraron la realidad de los efectos directos del sinhogarismo. La participación no está justificada solo en el alcance de cotas de poder por los oprimidos y oprimidas en contextos de desigualdades. Esta es una meta que no se cuestiona aquí.

En espacios sociales donde no se dan las mínimas garantías de humanización, es decir, entre otros aspectos, el favorecimiento de unas capacidades en las que incluyo lo emocional y lo cultural, donde puedan estar incorporadas las múltiples y diversas formas de expresión de lo humano, se hace imprescindible llegar al alma de las personas y las cosas. Alcanzar comprensión de cómo y en qué medida la vulneración de derechos humanos afecta al ser humano es sólo posible desde una comprensión dentro de las prácticas sociales, como las institucionalizadas, de qué significa ser un sin hogar como sujeto sufriente de una realidad violenta y deshumanizante. Esto también es participación: generar poder desde sí mismo, a partir de una re-identificación como proceso de dignidad y, después, de cara a la sociedad. Considero que lo retórico es defender unos derechos que se quedan en el adorno teórico, basándonos en una explicación de la vulneración o la violación sin profundizar en los “humanos derechos” como una vez dijo (hace unos años) Rudolf, actor de Teatro de la Inclusión en uno de los foros de debate tras una actuación.

### *Dignidad*

Como hemos visto, el sinhogarismo contiene la estigmatización a partir de una doble “condición”. De un lado, impuesta por la sociedad en calidad de sujeto que no reúne los bienes materiales suficientes para alcanzar una posición adecuada en la que estar dentro de los “normalizados”. De otra, incorporada por él o ella dentro de una dinámica perversa, dependiente de la anterior, y en la que llega a considerarse “como una persona inútil” (V.). Esta negación asume el desarraigo con los diferentes asideros a los que puede agarrarse como ser humano, “es el desarraigo con todo: familiar, de tu entorno, pierdes la calidad como persona y como ser humano, pierdes todos los valores y no llegas a mirar por ti” (P.). La pérdida de la voluntad, unida a la desconfianza hacia la sociedad y ciertas dosis de auto-culpabilidad en los que se encontraban sumidos muchos de los participantes,

resultaron hándicaps difíciles de superar. Hablar de dignidad desde este plano resultó complicado en los grupos.

Desde mi punto de vista, la dignidad pende de esta doble condición de asignación y auto-asignación. Podemos hablar de una dignidad basada en los bienes, sujeta a cosas materiales procuradas, precisamente, por aquellas que no tienen las personas sin hogar: un hogar, un trabajo con el cual tener una economía sostenible, etc. En una sociedad capitalista como la nuestra, el acceso a estos bienes materiales son fundamentales para tener una vida digna, como así reflejó un participante en una de las citas apuntadas a lo largo de este capítulo, “tener un trabajo y una vivienda, eso es la vida”. Sin embargo, en las circunstancias socio-económicas y políticas en las que queda enmarcado el sinhogarismo este acceso está resultando ser un problema que requiere esfuerzos que sólo pueden venir de un cambio considerable y profundo desde lo estructural. La cuestión es qué hacer desde la reivindicación de derechos humanos materializados en un aquí y ahora del que podamos constituir otro tipo de realidades.

Para Herrera, antes de hablar de derechos humanos es preciso comenzar por los bienes, que no solo son materiales, también inmateriales: “expresión, confesión religiosa, educación, vivienda, trabajo, medio ambiente, ciudadanía, alimentación sana, tiempo para el ocio y la formación, patrimonio histórico-artístico... (Herrera, 2005:23). No obstante, comparto la idea del autor sevillano cuando alude a que “hablar de dignidad humana no implica hacerlo de un concepto ideal o abstracto. La dignidad es un fin material. Un objetivo que se concreta en dicho acceso igualitario y generalizado a los bienes que hacen que la vida sea “digna” de ser vivida” (2005:26). En efecto, la dignidad es un valor que las personas sin hogar tienen presente en todo momento “lo importante es que nos levantemos de nuestras caídas y digamos: aquí estoy yo” (C.). Una dignidad fundada en la diversidad humana desde los mismos postulados constitutivos de la Declaración Universal o de la Constitución Española “cada uno podemos ser dignos de querer ser como somos” como dijo R., y que sea motivo “para poder seguir adelante, con la cabeza bien alta” (A.).

La cualidad inmaterial juega a favor como estrategia desde una realidad dominada por lo material como mecanismo constituyente de la hegemonía capitalista según la cual todo es asumido en tener o no tener. Los bienes inmateriales resultan de esa otra dimensión del tener desde el ser, es decir, desde la memoria de las experiencias como historia positiva de las personas y los grupos en calidad de representantes y no desde el sometimiento. En

este proceso dinámico que fue la investigación se partió de una estrategia acordada con los grupos de participantes. Una estrategia de acción cuyo objetivo no estaba en la reivindicación social y política de los bienes materiales inescindibles de los derechos y de una vida digna. El objetivo consistió en la conquista de la dignidad, consigo mismo y con el resto de los compañeros y compañeras, dentro de un sistema de sometimiento del cual reivindicarse. Pensar, sentir, expresarse a través de la palabra y el movimiento son bienes caros en espacios donde la opresión juega de manera perversa como medio de sumisión.

Frente a esto, trataba de poner en práctica la idea de *funcionamiento* dada por Martha Nussbaum como “la realización activa de una o más capacidades... Los funcionamientos son seres y haceres que, a su vez, vienen a ser los productos o las materializaciones de unas capacidades.” (2012:44). Es relevante este concepto porque el teatro fue funcional en la medida que alteraba, producía, desarrollaba una acción de la que derivaban teorías y prácticas. Para uno de los participantes del grupo del CAM que, después de haber finalizado el trabajo de campo, se incorporó al grupo de Teatro de la Inclusión, *hacer teatro* estaba consistiendo para él “en una disposición para salir adelante, lo que pasa es que tiene que haber medios... y hacer teatro es un medio”. La *disposición* de la que hablaba F. es estar dispuesto a tener voluntad. Voluntad imprescindible para la acción, voluntad como dispositivo para luchar contra este estado de “resignación” ya expresado anteriormente y que es el producto del asistencialismo.

Ante posturas de resignación de algunas personas, en una ocasión, E.L. espetó a un compañero resignado: “yo no estoy de acuerdo contigo cuando dices que no se puede hacer nada, yo creo que tenemos que hacer algo para que se sepa lo mal que lo estamos pasando, pero... ¿cuáles son las armas que tenemos para luchar y conseguir cambiar esto?”. En el caso de la investigación, este arma fue la aplicación de una metodología basada en la interdisciplinariedad entre ciencias sociales y teatro, entre derechos humanos y trabajo social. En una sesión, el teatro imagen como técnica dio lugar a una acción concreta a través del análisis y el tratamiento de los problemas existentes en las relaciones entre personas sin hogar dentro de un sistema competitivo y desolador. En la *imagen real* aparecieron personajes aislados, cada uno asumido en “un día a día” que escenificaba diferentes estados y sentimientos: preocupación, incomunicación, desesperación, abatimiento, etc. En algunas de estas imágenes, que a continuación muestro, hubo un elemento de partida común que era la dignidad y que según ellos y ellas estaba en juego como seres humanos.



Fotos 2, 3, 4 y 5. Teatro imagen, *imágenes reales*. Taller de teatro. Autoría propia. 2015.

Frente a este cuadro escénico individualizado, el grupo construyó una *imagen ideal* dirigida por K. (foto 6) en la que el grupo configuraba un tipo de funcionamiento orgánico por medio de diferentes partes interrelacionadas y que se basó en la idea de “relaciones positivas entre acogidos” según la cual cada uno/a es “útil dentro del grupo”. Si comparamos esta imagen colectiva con respecto a las individualizadas de antes podemos apreciar una diferenciación basada, según el grupo, en “una superación” a partir de una *imagen en tránsito* que curiosamente no fue trabajada a través de la técnica de *teatro imagen* sino por medio de un grupo de discusión en el que ellos y ellas están discutiendo y viendo las posibilidades de cómo superar la escena real del inicio.



Foto 6. Teatro imagen, *imagen ideal*.  
Taller de teatro. Autoría propia. 2015.

La “superación” de la que disertaron y expresaron por medio de sus cuerpos supuso un tipo de *discontinuidad* dentro de este continuum histórico que es la historia de los oprimidos. Frente a la historia de descrédito construida por el relato hegemónico que aboca

a una vida indigna para sí mismo, en el grupo se trataron, de manera individual primero y colectivamente después, otros relatos donde las narrativas ya no hablaban de culpas y deméritos. El análisis pormenorizado aludiendo a las causas y los efectos a través de las historias de vida y los grupos de discusión permitieron esta superación que, como alude Goffman, se lleva a cabo “cuando el individuo se ha convertido en alguien que no desacredita su vida anterior y cuando su pasado no desacredita demasiado su vida actual” (2010:103).

Lo habitual era seguir en la asunción fatalista de una realidad desbordante en la que era fácil caer y que causaba, entre otros, la desidia y la culpa. Ante frases como “sin una casa ni un trabajo, yo no puedo hacer nada, es todo una cadena” (D.) o “aquí lo único que vale es lo que ellos digan. Nosotros no tenemos voz ni voto para nada” como ejemplos de esta desidia y fatalismo, el proceso construido por este grupo dio lugar a “queremos vernos a nosotros mismos con dignidad”. Esta restitución fue posible en el contexto de una dignidad rescatada a partir de una crítica basada en “la construcción de voluntades que nos empoderen a la hora de elegir lo que es más conveniente para conseguir objetivos de dignidad” (Herrera, 2005:55). Con lo cual no se trataba, únicamente, de una crítica desde el análisis de los fenómenos que conllevan al sinhogarismo, no estuvo “solamente el acto de comprender, sino también el gesto de liberarse de las formas injustas de la dominación” (Carballada, 2002: 41). Las voluntades, que como ya he apuntado, se vuelven acción desde el mismo momento que mujeres como L. y M. deciden poner su cuerpo y su mente a disposición de una creatividad crítica a través del *training*.



Fotos 7 y 8. Training. Taller de teatro. Autoría propia. 2015.

En estas dos fotografías podemos contemplar cómo estas dos performers ejecutan un ejercicio en el que la herramienta creativa principal son sus cuerpos. En el caso de la primera ejecutante, ella partió de la experiencia en la calle que

“es un descontrol total, es una desorganización de vida y entonces tú tienes que poner de tu parte para salir adelante. En la calle no tienes una normalidad, ni en el sueño, ni en el descanso, ni en la higiene personal, siempre de un lado a otro”.

Para ella, esta desorganización vital alcanzaba la dignidad en el momento “que ya no sabes qué hacer con tu vida”. En el caso de la segunda ejecutante, el training, al igual que otras técnicas, era un medio para el desarrollo de las capacidades que también está relacionado con la dignidad “porque me siento capaz de hacer todo lo que puedo y quiero”. En ambos casos “el cuerpo constituye, a este respecto, el lugar primordial, el aquí, respecto al cual todos los otros lugares están allí” (Ricoeur, 2010: 65). La memoria, memoria del cuerpo, jugó en ellas un papel importante en este rescate de una historia en la que se revisan aspectos positivos que son constituyentes de la dignidad como base hacia la emancipación.

### *Emancipación*

Sin dignidad no hay emancipación. La dignidad es el río que acaudala en sus aguas valores y destrezas logradas por la persona en el curso hacia ese océano proceloso llamado emancipación. Elijo en este estudio el concepto de emancipación que es sinónimo de libertad y de autonomía frente a alienación y dependencia, según la teoría marxista (Eagleton, 2011), y cuya metodología es una tentativa de análisis crítico a partir de las lógicas internas que se producen en la totalidad social como en el caso del sinhogarismo. No obstante, es en los estudios críticos de derechos humanos de De Sousa y Herrera en los que me sustento para articular una teoría con la que ofrecer sentido y coherencia con el teatro como estrategia de emancipación. Por tanto, en la emancipación como una “ecología de saberes” (De Sousa, 2006) a partir del binomio configurado por el autor portugués “conocimiento-emancipación” (CE) y que, llevado al terreno de esta tesis, trata de cómo los conocimientos de los sujetos “colonizados” por las hegemonías cultural, social y política son saberes relevantes para una ciencia que está en armonía con las realidades sociales interculturales, plurales y diversas.



En segundo término, la idea de Herrera sobre la emancipación tiene en el eje cultural un componente que creo es revelador para la hipótesis del teatro como estrategia del trabajo social emancipador basado en derechos humanos. Para este autor, “el proceso cultural como proceso de humanización consiste en la continua creación de metáforas y ficciones que permiten prolongar nuestro conocimiento del (y nuestra acción en) el mundo.” (Herrera, 2008:164). El teatro como posibilidad de emancipación trata de revertir una realidad que domina y abstrae al sujeto de cualquier imaginación permisible, en la búsqueda de otras alternativas que no sea la opresión. Con ello, no parto de un concepto de emancipación desde la idea de transformación social radicalizada. Incluso en la idea de Marx, “la emancipación rechaza tanto las continuidades sin sobresaltos como las rupturas totales” (Eagleton, 2011:83). Se trata de una emancipación que subyuga las estructuras desde la cotidianidad particular donde tienen cabida acciones, prácticas y posibilidades realizadas por los sujetos como protagonistas de procesos micro. De un proceso encaminado

“hacia la emancipación con respecto a los valores y los procesos de división del hacer humano hegemónico. El derecho no va a nacer ni va a funcionar por sí solo. Las normas jurídicas podrán cumplir una función más acorde con lo “que ocurre en nuestras realidades” si nosotros las ponemos en funcionamiento –desde arriba pero, sobre todo, desde abajo– asumiendo desde el principio una perspectiva contextual y crítica, es decir, emancipadora” (Herrera, 2005:12)

Por todo esto, no tomo este concepto como un fin en sí mismo, sino como un medio, un propósito de realización. Propósito conformado con las técnicas en el taller de teatro. Progresivamente, en los grupos se fueron amplificando las capacidades desde los centros de interés generados en los grupos de discusión. Generar participación desde el interés de los participantes fue una manera de aplicación de lo que Nussbaum consideró como *razón práctica* y que la autora norteamericana expone de la siguiente manera:

“Si las personas están bien alimentadas, pero no facultadas para ejercer la razón práctica ni para hacer planes sobre su salud y su nutrición, la situación no es plenamente acorde con la dignidad humana: se le está cuidando como se cuida de los bebés y de los niños de muy corta edad. Una buena política en el ámbito de cada una de las capacidades es aquella que respeta la razón práctica del individuo; esta no es más que otra forma de insistir en la importancia central de la elección dentro de la noción general de la capacidad entendida como libertad. (2012:60)



En nuestro caso, dentro de un sistema cerrado como suelen ser los CA, donde no era habitual el desarrollo de las capacidades, la posibilidad de elegir sobre qué hablar y hacerlo durante las dos horas del taller era un principio de libertad, testimonial si se quiere, pero de enorme trascendencia para personas que no estaban acostumbradas a que se les pidieran sus opiniones ni a que les dieran potestad o autonomía para expresarse sin limitaciones, “quieres hablar pero nos están impidiendo expresarnos” (R.,h.29).



Foto 9. Improvisación simbólica sobre “la falta de libertad de expresión”.  
Autoría propia.

En una serie de sesiones pudimos trabajar con profundidad temáticas elegidas por los grupos desde la preguntas claves: “¿cómo es nuestro día a día?” y “¿cómo te ves a ti mismo?”. A modo de ejemplo, en uno de los grupos surgieron del testimonio cotidiano de M. (h,57) una serie de datos en los que confluían la historia personal con un pasado cargado de momentos trágicos. He de señalar que en este tipo de sesiones en las que salieron confidencias de enorme sensibilidad decidí no utilizar la cámara porque consideré que con ello estaba respetando la vivencia íntima de los participantes. El periodo relatado por M., que alcanzaba alrededor de una década, estaba secuenciado por etapas encadenadas que configuraban un panorama de deshumanización dado el carácter de sufrimiento extraordinario que contenía. El caso es que en estas etapas hubo circunstancias donde se mezclaron decisiones personales graves por parte del protagonista con otras donde lo estructural dejaba en evidencia la perversidad o la pasividad. Lo relevante fue que M. decidió realizar un trabajo de *improvisación personal* de enorme importancia para el taller de teatro y el resto de los compañeros, a pesar del dolor que aún pudiera causar la rememoración de aquellos acontecimientos personales. En esta improvisación, M. se apoyó en un poema de José Agustín Goytisolo titulado “Palabras para Julia” en el que el autor invoca a su hija a continuar adelante en la vida. Entre otras estrofas, este poema contenía estos párrafos:

Tú no puedes volver atrás  
porque la vida ya te empuja  
como un aullido interminable...  
Yo sé muy bien que te dirán  
que la vida no tiene objeto  
que es un asunto desgraciado...

Tu destino está en los demás  
tu futuro es tu propia vida  
tu dignidad es la de todos...  
Nunca te entregues ni te apartes  
junto al camino, nunca digas  
no puedo más y aquí me quedo..."  
(Goytisolo, 2005:Palabras para Julia)

De manera sencilla, la improvisación consistió en la presencia de M. de pie y relajado, entrecruzadas sus manos, mirándonos intensamente y, al mismo tiempo, con calidez, recitando tenuemente pero con seguridad el poema. Entre estrofas respiraba hondamente. La improvisación tuvo una realización estética de una enorme simbología en la que él intentó "estar consciente, en una especie de mecanismo de defensa que me hace soportar la estupidez, lo absurdo, así como de silencio que es otra manera de sentirme bien y relajado". M. sentía la vida como una nueva oportunidad tras años muy difíciles. Tras las preguntas de los compañeros, pude debatir con él la relación de este ejercicio de expresión corporal-poética con el tema de discusión que estábamos teniendo esos días en el que estaban en cuestionamiento aspectos como el proceso de autonomía de los seres humanos. Y llegó a decir,

"Para mí... ahora estoy en un proceso de rehabilitación, intentando sentirme bien y estoy contento por eso, porque me mantengo en un caminito y lo estoy haciendo, me está costando tela... pero cada día tengo más impulso y fuerza. El arte me ayuda, como lo que estamos haciendo aquí todos nosotros, porque es una manera de expresarnos y de liberación"

Tanto la improvisación como la respuesta de M. pueden generar una serie de ideas en torno al arte y los derechos humanos, en torno al arte y el trabajo social. Sin embargo, además de la creación realizada a través de su improvisación, que supuso un descubrimiento acerca de cómo el arte es un lenguaje de enorme significación simbólica que puede trascender los planos discursivos teóricos, hay dos ideas en las palabras de M. que ahondan en la noción de emancipación: una de ellas es ese camino

en el que él, como ser humano, está activo como agente (con impulso y fuerza); en segundo lugar, la relevancia otorgada por esta persona al arte como medio de liberación, algo que fue reiterado de diferentes maneras por otros compañeros y compañeras, como por ejemplo F., cuando expresó: “el teatro me deja que pueda expresarme a mi manera y con mi forma”

Retomando la idea de la libertad de elección desde el espacio de participación consensuada que fue el taller de teatro, la *libertad positiva*, “entendida como libertad de elección de vida, deviene una responsabilidad social” (Ricoeur, 2005:153). La responsabilidad social pudo estar incorporada en aquellos momentos en los que los participantes entablaban mecanismos de cuestionamiento crítico ante situaciones vividas por ellos mismos, momentos en los que se deliberaban cuestiones como dignidad y emancipación o autonomía. La práctica cultural del teatro se convirtió en una forma de responsabilidad social cuando estas personas practicaban entre ellos y ellas relaciones e interacciones sujetas a una ciudadanía responsable. Porque, dentro de unos tiempos concretos, la organización de los talleres fue una alternativa de desarrollar este tipo de responsabilidad social o, si se prefiere, grupal. J., de los miembros más antiguos y uno de los fundadores del grupo *Teatro de la Inclusión* llegó a decirlo de manera preclara en el análisis de derechos humanos desde la metodología del *diamante ético*: “las prácticas sociales que nosotros hacemos con el teatro es un medio de organizarnos y de buscar a través de esta organización nuevas maneras de relacionarnos entre nosotros como grupo, entre nuestro grupo y el resto y entre todos con la naturaleza”.

El estigma como el que sentía J., queda abierto como una herida por la que supuran los derechos humanos vulnerados de quienes muestran este tipo de sensibilidades y, sobre todo, este tipo de conocimientos. Uno de los trabajos más interesantes desde el punto de vista de la emancipación como elemento de búsqueda de la redención de las personas sin hogar queda reflejado en esta serie de imágenes recogidas en los tres grupos del trabajo de campo y con las que podemos sintetizar un proceso que va desde una realidad material y cotidiana en la que se producen vulneración de derechos (primera serie de fotos) a la tentativa de modos y formas, imaginadas y prospectivas, en la búsqueda hacia la emancipación (segunda serie de fotos).



Fotos 10,11 y 12. Ensayos y actuaciones. Teatro de la Inclusión. Autoría propia. 2010 y 2012.

En estas fotos se aprecian imágenes que representan a personajes y momentos representativos del sinhogarismo. Estas “representaciones” señalan la vulneración de derechos. Por ejemplo, la primera fotografía es una expresión de “un grito ahogado, un grito que no puede ser escuchado porque nuestras gargantas están cansadas y obstruidas por aquellos que pretenden taparnos la boca” (J.L.). En las siguientes dos fotografías (11 y 12) aparecen personajes portando simbólicamente “casas móviles” y que físicamente eran maletas que, en la vida en la calle, suelen servir para guardar y transportar diferentes pertenencias, algunas básicas y necesarias para el día a día (una muda de ropa, una manta para las noches, etc); otras, eran objetos afectivos como fotos de familiares, algún recuerdo de valor sentimental. En este contexto escénico, el hogar como derecho repercute no sólo en una propiedad, sino en “el desequilibrio y la impotencia” (P.h,38).



Fotos 13,14 y 15. Improvisaciones. Taller de Teatro. Autoría propia. 2015.

En esta segunda serie, los participantes muestran el antagonismo de la realidad del sinhogarismo. Un antagonismo en forma de lucha como en la foto 15 en la que el *performer* (V.) está “desatándose de los miedos” expresivamente mientras recita un texto escrito por él mismo que decía:

“Atrás quedan los humos, tambaleos y puñetazos... ahora como brilla el sol... ahora siento un dolor en el costado, más sacrificios... pero pronto todo habrá terminado... las piernas van solas, parece que puedo volar... la vida es una carrera... una acaba otra empieza, no dejes ninguna a medias” (V).

En la foto 13, los miedos superados da lugar a “intentar volar” según R., como metáfora de la liberación. Para compañeros de grupo como F.J. estas imágenes significan “mi superación personal, de pertenencia a un grupo, pertenecer a algo y esto tiene mucho valor para mí”. En definitiva, las capacidades creativas generadas a través del teatro pudieron servir para un acercamiento de los derechos humanos que, como afirmaba Herrera, forman parte “de la lucha de grupos sociales empeñados en promover la emancipación humana por encima de las cadenas con las que se sigue encontrando la humanidad en la mayor parte de nuestro planeta. (2005:65).

### **5.3. Creación Colectiva Teatral: proceso final del trabajo de campo**

En este último apartado del capítulo me centraré en describir cómo se desarrolló un proceso que fue definitivo dentro del trabajo de campo. Para ello, me sirvo de los registros anotados en el diario de campo y de las opiniones de aquellos que participaron en esta fase, así como del registro fotográfico y de los vídeos que se referencian. También aprovecho los comentarios realizados en los *foros de debate* que, como expliqué, son esos espacios posteriores a las actuaciones, en los que se produjeron intervenciones y discusiones entre espectadores y actores y actrices. A estos encuentros asistió público en general, entre otros, compañeros y compañeras de los CA de los participantes.

El proceso final contó con dos espacios y grupos: el grupo unificado de participantes del CAM y CMM y el grupo de Teatro de la Inclusión. Hay que constatar que, durante el proceso, hubo un intercambio de participantes de un grupo a otro. Al grupo de los CA se unieron dos miembros de Teatro de la Inclusión y en este entraron a formar parte cuatro personas de los CA, concretamente una mujer y tres hombres, uno del CAM y tres del CMM. Tanto en uno como en el otro se aplicó la *Creación Colectiva Teatral* como metodología interdisciplinaria entre intervención social y teatro. Por tanto, el esquema de trabajo fue el mismo para ambos grupos e idéntico al que describí en los capítulos 3 y 4. En este apartado trataré de detallar aquellos resultados producidos en este proceso. La mayor diferencia entre procesos y grupos estuvo en la temporalidad. En el grupo de los CA el

tiempo del proceso fue menor (casi cuatro meses) y en Teatro de la Inclusión duro hasta octubre de 2016. La longevidad de este último fue debido a la estabilidad de este grupo que, como ya comenté, continúa con un proyecto de arte social desde hace una década.

Siguiendo el esquema de trabajo de la CCT especificado en el capítulo 4 (Metodología) ordenaré los resultados en función del modelo descrito en dicho capítulo. Antes de entrar en este apartado, tengo que especificar que lo que describo a continuación fue el resultado de la aplicación del método de la CCT llevado a cabo por 15 participantes como colofón de un proceso global que fue todo el trabajo de campo. Estos 15 participantes estaban divididos en los dos grupos de esta última fase del trabajo de campo: 8 fueron componentes del grupo unificado de los dos CA y 7 fueron componentes de Teatro de la Inclusión. Una vez finalizado el proceso con el grupo de los CA, hubo 5 participantes que solicitaron entrar en el grupo Teatro de la Inclusión, llegando a formar parte de este, permaneciendo en la actualidad 2 de ellos, un hombre y una mujer. Así mismo, 2 de los miembros de Teatro de la Inclusión pudieron participar del proceso creativo del primer grupo. Este trasvase de participantes supuso un refuerzo en la investigación en cuanto a las posibilidades de corroboración de los objetivos de esta tesis.

Si bien este proceso tuvo un acompañamiento por mi parte, a modo de orientación y en momentos relevantes del mismo, las etapas que se detallan (motivación, investigación, montaje y representación) fueron desempeñadas por estos dos grupos demostrando con ello el nivel de participación y de desarrollo de las capacidades adquirido en este tiempo. Así mismo, las etapas siguieron la estructura según el esquema de la CCT, sin embargo, cada una de ellas forma parte de un proceso de investigación aplicada desde la participación activa de los protagonistas.

Hago referencia directa a los nombres de estos participantes con el consentimiento de todos y todas. Además, fueron ellos y ellas quienes permitieron ser grabados en sendos vídeos que se aportan en esta tesis y que pueden visionarse a través de los enlaces de internet que proporciono.

### *Motivación: praxis crítica y discursos propios*

La motivación fue el punto de arranque de todo el proceso y, al mismo tiempo, el indicador que iba midiendo qué nivel de implicación y compromiso tuvieron los participantes. Así

mismo midió el nivel de cohesión grupal. Si decaía la motivación, peligraba la continuidad de la intervención. Para mantenerla viva, una de las tácticas más relevantes fue no olvidar la importancia de los centros de interés de los participantes. Las preferencias de estos fue el eje vertebrador para que fluyera la participación. Esto resultó complejo cuando en el grupo coincidieron diferentes gustos o predilecciones sobre el tema principal o con los mensajes que se deseaban transmitir en el proceso del montaje teatral. En el caso de los dos grupos la motivación estuvo sostenida en la necesidad de la comunicación como un elemento de doble curso: por un lado, la comunicación intra-grupal, del otro, la transmisión social.

La necesidad de la comunicación intragrupal partió de la carencia comunicativa que mostraron muchos de los colaboradores a nivel individual. Esto fue un hecho constatado en el trabajo de campo y que he reseñado en algunos de los discursos proferidos por ellos y ellas. Evidentemente, no pretendo sustentar que no se diera la comunicación en los CA. Lo que sostengo es que esta comunicación estuvo alejada de los centros de interés de los acogidos, siendo estos intereses motivos de preocupación para los participantes como quedó reflejado en el transcurso del trabajo de campo. Por otra parte, esta carencia planteaba la incertidumbre acerca del derecho a la expresión como capacidad humana en el *poder decir* y en el *poder contar y contarse* (Ricoeur, 2005:105). Pero, sobre todo, aludía a un inconveniente que agravia uno de los artículos recogidos en la Declaración Universal de Derechos Humanos:

“Toda persona tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye no ser molestada a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión” (Artículo 19).

Al igual que en la anterior, la transmisión social que circulaba en los CA estaba delimitada por un sistema cerrado: dentro de lo institucional o dentro del circuito de servicios sociales para personas sin hogar. De este modo, no se producía una transmisión hacia otros espacios y, si la hubo, no se señaló de modo aparente, es decir, públicamente. El inconveniente en este tipo de transmisión cerrada es que no permitía un intercambio en igualdad de oportunidades con el resto de la sociedad.

La comunicación como un elemento de necesidad de los participantes partió de un problema real y tangible llamado sinhogarismo. Como veremos en los temas, ellos y ellas



no lo denominan así, sino confiriéndole otro tipo de categorías que son más perceptibles y se prestan menos a la abstracción retórica. La contextualización socio-histórica del sinhogarismo se conjeturaba en una realidad contemporizada que viene impuesta, es decir, que no es elegida. Para la totalidad de los participantes en esta investigación, no ha habido elección de estar o no estar en un CA: ha sido una opción inevitable. Por tanto, el interés y la motivación en los grupos fue creado por ellos y ellas; precisamente, por querer hablar y dar sentido al sinsentido que es el sinhogarismo como fenómeno de los sistemas y sociedades democráticos.

### *Elección del tema o temas*

Con lo anteriormente referido no he querido ocultar las dificultades que se pueden ocasionar con las disparidades de criterios entre participantes de un mismo grupo. En ocasiones, se hizo necesario incluir aspectos que podían ser divergentes para intentar no dejar fuera ideas y propuestas. La elección del tema podía estar ocasionada por un punto común del grupo, aún así, esta elección no se quedó en una decisión sin más, fue el punto de partida de intercambios de información y puntos de vista en los que se crearon discusiones, a veces no bien avenidas, hacia un discurso homogéneo. No obstante, hubo que tener cuidado con esto. El peligro de caer en la homogeneización podía repercutir en el descrédito del proceso como espacio de participación real y no figurada. Más aún en grupos con perfiles socio-culturales y humanos tan plurales.

Como ya dije, los temas venían precedidos de los *grupos de discusión* que habían tenido lugar en los respectivos grupos de los CA y de los que los participantes de este proceso final formaron parte. La decisión de continuar y, en este caso, profundizar en estas líneas temáticas como fuente creativa y narrativa para la investigación y los montajes posteriores fueron de los dos grupos. En cada uno de estos se organizó un grupo de discusión con el título de “elección del tema para el montaje de la obra teatral”. Con esto, se confirma, una vez más, la transversalidad de las técnicas, que las expongo de manera ordenada por motivos de presentación. De este modo, “sufrimiento”, “incomprensión” y “ganas de luchar” fueron títulos o categorías dados por los participantes por decisión consensuada. La sorpresa fue que el grupo de Teatro de la Inclusión accediera a seleccionar estos mismos títulos como un principio del proceso que ellos quisieron desarrollar. En mi rol



de investigador, esta sorpresa fue derivando en una demostración de la relevancia de la interpretación desde los puntos de vista y los “mundos” de los protagonistas.

Para Boal, la “elección del tema es importante, pero aún lo es más el tratamiento que se le da” (2012:45). Distinguir los temas, como los elegidos por los participantes, de las categorías teóricas como “sin hogar”, “desempleo” “desafiliación socio-familiar”, etc., fue una tarea que me costó asumir. De nuevo, el error fue subsanado porque, precisamente, el tratamiento dado por los grupos a estos temas (sufrimiento, incomprensión, ganas de luchar) comenzó a tener en la investigación un interés propio de enorme trascendencia. En este sentido, tuve que empezar por preguntarme qué entendían ellos y ellas por estos títulos dentro de la realidad social del sinhogarismo. Y, si estas temáticas eran compatibles con los factores estructurales como categorías centrales que yo llevaba en el programa de la investigación.

La importancia de “hablar del conflicto de la calle que es no tener un trabajo o una casa tiene que ver con lo que estamos padeciendo”. Esta fue una de las frases pronunciadas por Manuel, demostrando las conexiones directas entre unas categorías (investigación) y otras (las de los participantes). Los centros de interés estaban siendo subjetivados desde los desacuerdos que cada uno tenía en cuanto al origen o el efecto de su situación. En esto se centraron las disparidades de criterios. Si bien, para Juan Antonio era “incomprensible que haya gente con capacidades para trabajar y ganarse la vida y que no puedan hacerlo por entrar en una edad que no lo permite el mercado de trabajo” auto-referenciándose, para otros como Chacra, más joven, el tema del desempleo era una cuestión de “encontrar medidas comunes desde la solidaridad”. Sin embargo, ambos expresaron padecer una situación dada y no decidida.

### *Observación participante.*

La observación participante no sólo se circunscribió a un tiempo y espacio determinado, fue orgánica en la investigación hasta el punto de que no hubo líneas indivisibles entre observadores y observados. Al menos, durante la fase final en la cual la intensidad del trabajo, unido a la densidad de las interacciones entre los participantes en cada grupo, hizo de aquella una técnica incorpórea en todo este proceso. Proponer la observación participante como tarea dentro de los grupos resultó interesante. Más bien resultó ser una

paradoja: ellos y ellas pasaron de ser observados por el investigador a ser observadores. Pero, ¿de qué y por qué?.

Los contenidos de los temas no eran extraños para los participantes y esto conlleva un riesgo: la escasa o nula capacidad de extrañamiento o distanciamiento del objeto de estudio que, en este caso, era el sufrimiento o las ganas de lucha de las persona sin hogar, es decir, de gente como ellos mismos. De otro lado, sentí la curiosidad acerca de los detalles y aspectos que ellos iban a extraer durante la observación. La posibilidad de una re-contextualización del fenómeno recreada por los actores del escenario social de observación no era desdeñable.

Tras la propuesta y posterior aceptación del uso de la técnica por los grupos, dejé que fueras ellos quienes optaran por plantear el programa de observación. Fue así como se llevaron a cabo dos iniciativas cuyos resultados fueron de un enorme valor epistemológico para este estudio. En el grupo de los CA optaron por utilizar las cámaras de los móviles de tres de los participantes (aquellos que tenían en ese momento telefonía móvil) como medio para registrar un documento gráfico de “algunos momentos del sinhogarismo en la ciudad de Sevilla”. Este registro fue realizado por etapas y durante un mes aproximadamente en pequeños grupos (de unos 3 cada uno). Cuando hubo finalizado, pudimos pasar las fotos a un ordenador portátil con el que las visionamos y que resultó ser motivo de análisis a partir de una metodología visual como investigación cualitativa realizada por los participantes (Mannay, 2017). A continuación muestro algunas de estas fotos para pasar a transcribir el análisis colectivo realizado por los miembros de este grupo.



Fotos 16, 17, 18 y 19. Registro documental a través de Observación participante realizado por el grupo CA. 2015.

Casi todas las imágenes captadas por los participantes reflejaron, como se puede ver en estas tres primeras (16,17 y 18), momentos habituales, cotidianos en los que trans-

curre la vida de una persona sin hogar en la calle. He de indicar que, ante mi pregunta de por qué no había fotos de la vida en los CA, estos coincidieron en señalar que no “se atrevieron” pues no estaba permitido por “la dirección”, aspecto este que he de confirmar. El análisis de estas imágenes dio lugar a un debate que estuvo centrado en dos puntos: el sufrimiento y la vulneración de los derechos. Para Chacra., ese sufrimiento “consiste en la fragilidad en la que viven las personas sin hogar y que puede sufrir cualquier persona, cualquier ser humano puede caer en el sinhogarismo”. Este fue un punto revelador del significado de la observación participante como re-contextualización a partir de un análisis crítico, en la medida en que son ellos quienes dan un sentido nuevo de un fenómeno que va más allá de la dimensión estructural, para ser un problema humano en cuanto a cuestionamiento de valores y principios éticos de una “sociedad que no nos comprende”. Algunas de estas opiniones señalaban “la soledad y el sufrimiento porque no sabes por dónde tirar” (Raúl); “ahí se ven los problemas de la gente que no tienen casa, ni trabajo, gente con problemas mentales, problemas con la familia” (Carmen); “la gente no nos comprende... cuando estamos en la calle pidiendo o aparcando coches” dijo Francisco José.

Sin embargo, hubo una contra-imagen que supuso un descubrimiento de mayor fuerza crítica. La cuarta foto de la serie anterior (19) fue, junto a otras, tomada por algunos de los participantes en la feria de Sevilla (que estaba celebrándose en aquellos días). El contraste creado entre unas fotos en oposición a las anteriores fue motivo de silencios e indignación en el grupo. Este juego de oposiciones fue trazado desde una narratividad cuyo contenido político y social compendiaaba estética y ética, significado y significante. “Esas fotos demuestran lo que es la desigualdad, hay mucha gente que no se da cuenta lo que tiene: estar en una casa con empleo, tu familia, etc., o estar en la calle” (Víctor).

En el grupo Teatro de la Inclusión la opción de llevar a cabo observación participante fue asumida y complementada con algunas entrevistas como una técnica integral que ellos y ellas configuraron desde una doble acepción y uso: observación de unos entornos y unas personas a partir de las historias de vida como justificación. La actividad partió de uno de los miembros del grupo que propuso hacer visitas a los espacios alejados a los CA y, paralelamente, realizar algunas entrevistas a personas sin hogar que conocían de otras épocas.

### *Historias de Vida/ Revisiones de Vida*

En efecto, siguiendo con la descripción anterior, Teatro de la Inclusión hizo una apropiación de las historias de vida como un recurso adicional para profundizar en los temas seleccionados. En una de las sesiones se habló de diferentes opciones para adquirir más material con el que poder contar para los grupos de discusión y las improvisaciones. Una de las que más entusiasmó fue la posibilidad de contactar con algunos de los ex-compañeros acogidos de los CA para que contaran historias de vida. Organizamos el plan de trabajo a partir de las personas con las que se podía retomar el contacto y que estuvieran disponibles a la propuesta. Los dos miembros más antiguos hicieron una primera lista a la que se sumaron otros nombres de personas conocidas por el resto del grupo.

En total fueron alrededor de doce personas. Se hicieron ocho entrevistas, tres eran mujeres y cinco hombres, de los cuales tres habían participado en Teatro de la Inclusión en períodos pasadas. La mayoría de estas personas estaban internas en el CA en el momento del contacto, dos de ellos estaban en pisos de alquiler y una mujer en una residencia para personas con problemas crónicos de salud. Las historias de vida se recogerían en dos formatos: por escrito o a través de una grabadora que les facilité. Lo más fácil para ellos y ellas fue el segundo formato, aunque dos de ellos, José Luís (h.,49) y Paco prefirieron recoger los relatos (o trozos de estos) por escrito. Aunque los contactos se hicieran de manera individual, las visitas e historias de vida se llevaron a cabo por pequeños equipos de trabajo, fundamentalmente en parejas. Así se podía ampliar la información y obtener un registro más detallado y compartido. Los encuentros se tuvieron en un CA, donde estaban albergados algunos de los contactos; en una plaza pública (con dos ellos) y en la mencionada residencia para enfermos crónicos.

Estos encuentros estuvieron justificados, en un inicio, con la finalidad antes señalada. Sin embargo, en el ánimo de algunos de los miembros del grupo estuvo el interés por saber cómo estaban estos compañeros después de un tiempo sin verse. La línea de trabajo original era tener preparada una entrevista estructurada; de hecho, les mostré el modelo que yo apliqué en las historias de vida en la que habían participado ellos y ellas en calidad de colaboradores del trabajo de campo. Sin embargo, tuve la voluntad de no inmiscuirme en los puntos de vista y decisiones que iban tomando a lo largo de la preparación. De este modo, aunque llevaran una estructura básica para guiarse en las entrevistas, se hicieron de un modo abierto y, a veces, sin tener en cuenta dicha guía. Fue así como se aplicó una

técnica desde dos perspectivas diferentes: de un lado, la académica, llevada a cabo por mí en calidad de investigador y desde unos patrones o modelos más o menos validados; del otro, la no académica, realizada por los propios participantes desde la intuición y de modo empírico.

Hubo otro aspecto que fue el origen de la propuesta inicial y que tiene que ver con la observación participante: algunos de estos encuentros se produjeron en los CA y alrededores. Esto ocasionaba, a su vez, que se pudiera registrar información desde un tipo de apreciación proveniente de personas que conocían muy de cerca lo que observaban pero que podían tener una nueva percepción a través de la dinámica. El trabajo se realizó a lo largo de cinco semanas en las que los equipos se organizaron como creyeron conveniente y con el compromiso de, en una fecha límite, organizar una sesión con objeto de poner en común toda la información recabada.

En aquella sesión, reunidos con todo el material, se produjo de manera natural un intercambio de relatos que estuvieron acompañados por las percepciones de los observadores-entrevistadores. Una de las opiniones fue la de Javier que comentó que este trabajo le había servido “para las *improvisaciones*, porque hay gestos y sentimientos que pueden aprovecharse”. A Francisco la experiencia le resultó extraña, “en la entrevista no supe cómo romper entre lo que él me contaba (se refiere al entrevistado) y lo que yo he vivido”, añadiendo poco después “me ha removido”. Manuel, por su parte, hizo la siguiente anotación, “no supe en qué sitio estaba, si yo era el entrevistado o el entrevistador”; José Luís, coincidiendo con él, comentó: “cuando estaba en la entrevista pensé que me podía estar haciendo esas mismas preguntas a mí mismo”.

En vez de un desdoblamiento, que pudo estar generado por la posición de los roles marcados por la técnica del tipo “yo entrevisto y tu respondes”, se produjo una resonancia centrada en las experiencias y en los sentimientos encontrados. Por ejemplo, Libertad se vio reflejada en la sensación de “siempre hay que ir muy rápido porque no llegas”, en alusión a que siempre hay que estar avizor y presto para no quedarse sin los recursos (alojamiento, comida, etc). En la sesión se desencadenó un debate sobre “la obligatoriedad de ser acogidos en los CA”. En aquellas fechas, hubo una noticia en el telediario de una de las cadenas más conocidas en la que se informaba sobre la medida tomada por el gobierno de Bélgica de obligar a las personas sin hogar a ser internados de manera forzosa en los CA. Este debate tuvo dos líneas de opinión contrarias:

para algunos, los CA “son lugares que no respetan los derechos de los acogidos”, tal como dijo Francisco José y por tanto dicha obligatoriedad era sentida como un abuso. C.(m,44) fue más allá señalando que “hay pisos tutelados donde se dan las mismas relaciones de poder y enfrentamientos que en los CA”. Curiosamente, para participantes como Carmen y José Luís que, en ocasiones anteriores habían criticado duramente los CA, reconocieron que era posible que “haya gente que se recupere dentro”. En el caso de José Luis, se produjo una reflexión de enorme peso sobre la idoneidad de los CA u otras instituciones como recursos positivos hacia la autonomía y mejora de los usuarios. Gracias a esta actividad tuvo la oportunidad de observar y entrevistar a dos antiguos miembros de Teatro de la Inclusión, uno de ellos (M.A,h,56) pudo salir adelante por sí mismo en la vida tras años conflictivos en los CA, en el segundo (M.,m,48) apreció una enorme mejoría gracias a la institución en la que se encontraba.

Adentrándonos en la parte narrativa de los relatos de las historias de vida, el grupo hizo una valoración a raíz de algunas de las frases de los entrevistados que ellos consideraron más notables. En una de estas frases, “olvídate de quien eres”, expresada por el entrevistado haciendo referencia a que una vez que entras en el CA pierdes la identidad, Paco, en calidad de entrevistador, tuvo la sensación de reconocer que, en efecto, su experiencia de internado en el mismo sitio le causó una especie de “despersonalización”, afectándole a la autoestima. Otra de las frases claves para el grupo citaba las relaciones desencadenadas entre personas sin hogar y sociedad: “pasan por tu lado y no existes”. Estas opiniones fueron asumidas por el grupo desde una sensación de “desconsuelo” y, sobre todo, desde una empatía sobresaliente. Por ejemplo, una de las observaciones que remarcó María fue los zapatos de su entrevistado, desgastado “de tanto usarlo” y que ella identificó como característica notable de la vida nómada del sin hogar. Detalles como ese señalaban un mundo de “abandono”, según Francisco, o como apuntaba Manuel “un no vivirse” y que Juan José describía como un “encuentro de miradas perdidas” cuando visitó uno de los CA. No obstante, en estos contextos también surgieron testimonios que generaron en el grupo solidaridad y empoderamiento. Por ejemplo, la experiencia de una de las mujeres entrevistadas causó “admiración por lo que está luchando”, incluso en estos contextos surge “el amor” como en el caso de una pareja de entrevistados que llevaban manteniendo una relación sentimental desde hacía años.

Además de valor como material empírico y de análisis a partir de las temáticas, este trabajo sirvió de puente para algunas de las improvisaciones que más tarde podremos describir. Poco a poco, en ambos grupos, se fue formando un conocimiento a través de la motivación como eslabón central de una fase que también podemos incluir como de investigación.

### *Grupos de Discusión*

El grupo de discusión se centró en una dialéctica abierta, donde en palabras de Ibáñez “no hay ningún plan previo [...] a lo largo de la discusión hay operaciones de interpretaciones y análisis; no sólo a cargo del preceptor, sino también a cargo de los participantes” (2003:267). Como ya explicara, las temáticas fueron elegidas por los grupos en función a una serie de centros de interés que los participantes mostraron en el inicio de cada sesión o en sesiones precedentes. Otras veces, era el investigador quien planteaba los temas, dejando a los asistentes que decidieran si eran sugerentes o no. De este modo, aunque ponía en riesgo los temas más convenientes para la investigación, dejaba la participación como factor estratégico para que se pudiera hablar de aquello que interesaba al grupo.

La estrategia dio resultados inesperados en cuanto a la fluidez de la comunicación y al tratamiento de un espacio que para algunos como Manuel significaba mucho: “me está ayudando más que estar en el porche fumando un cigarrillo o jugando al dominó, esto te hace compartir...estar aquí te hace tener otro comportamiento, tener otra actitud ante la vida” o, Amorin que, en una de las sesiones, llegó a comentar: “lo que estamos haciendo aquí, fuera no lo haces, ahí fuera (refiriéndose al CA) no hay conversaciones serias”. En efecto, la cuestión del enfoque de una actividad dirigida a personas que no estaban acostumbradas a este tipo de dinámicas fue clave, teniendo en cuenta que había gente como Libertad avisándome de que “aquí hay muchos problemas personales para que salgan tonterías y a nadie le gusta que le pinchen en la herida”.

Los temas centrales elegidos por ambos grupos, “sufrimiento, incompreensión y ganas de luchar”, tuvieron como eje discursivo principal los debates generados en los grupos de discusión. En la imagen siguiente se muestra una de estas sesiones en el grupo conjunto de los CA.





Foto 20. Grupo de Discusión. Autoría propia. 2016.

El procedimiento de la técnica en los dos grupos fue idéntico. Reunidos y sentados en círculo, se partía del tema o título. Había una primera ronda en la que, por turnos, cada participante podía dar una primera opinión. Una vez finalizada, se pasaba a un debate según turnos de palabras dirigido por mí o por la persona encargada de registrar las opiniones. En cada sesión, un responsable tenía la función de recoger las opiniones, así como de controlar las pautas consensuadas por todos dentro del grupo de discusión. Por mi parte, siempre tenía a mano el diario de campo con el que poder anotar aspectos relacionados con la comunicación verbal y no verbal. La sesión finalizaba cuando se agotaba el tiempo previsto o porque el grupo así lo decidía. Esta última variante se producía por no tener más contenidos con los que proseguir el debate. Una vez finalizada, el responsable leía las anotaciones para que fueran corroboradas por el resto de los miembros. Podía suceder que el anotador hubiera interpretado de manera diferente alguna opinión y, de este modo, en esta última parte se constataba que todos estaban de acuerdo con las anotaciones.

Es interesante señalar que el orden seguido para las discusiones de los temas fue el mismo en ambos grupos. Las pautas eran recordadas en cada sesión para que fueran respetadas. Estas pautas consistieron principalmente en: respeto por las opiniones de cada uno, respeto por el turno de palabras, no monopolizar los turnos con más tiempo del correspondiente a cada turno (un máximo de 5 minutos) y respetar estos criterios según las indicaciones realizadas por el responsable de la sesión. Se decidió comenzar por la



“incomprensión” para seguir con el “sufrimiento” y se terminó con las “ganas de luchar”. En cada uno, de manera monotemática, se argüía en función de las experiencias e impresiones subjetivas de cada participante. A veces, se lograba un consenso inmediato, otras se entraba en un debate antagónico en el cual se llegaba a discusiones profundas, según criterios y maneras de pensar diferentes. En este último caso, era necesario dejar tiempo para que cada opinión pudiera ser rebatida y defendida por unos y otros.

El tema “incomprensión” estuvo signado según las vivencias subjetivas. En uno de los turnos de palabras, José Luís recurrió a esta parábola para explicar su situación: “lo más duro de mi historia es cómo encajar que soy un incomprendido”. Unos lo relacionaban a la situación de desempleo, “es incomprensible que la edad sea un inconveniente para encontrar trabajo”, otros a la familia “mis dos intentos de suicidio fueron a causa... o consecuencia de la incomprensión que yo he sentido por parte de mi familia”. En general, aunque cada uno partiese de su propia experiencia, “cada uno interpreta la historia según como la ha vivido, en mi caso tengo mucho en mi pasado de cosas que he oído en este relato”, dijo Francisco, en referencia al relato de otro compañero del grupo. A veces, la incomprensión vino de la percepción de escenarios relacionados con la estancia en los CA. Para Raúl todo está en “el “poder”, que se aprovecha de las personas débiles”. Esta frase dio lugar a que surgiera “el abuso de poder ejercido de manera generalizada contra las personas sin hogar”, según consenso del grupo de los CA. En este sentido, Manuel se refirió a la libertad de “no querer hacer aquello que es impuesto” por las instituciones como norma obligatoria a través de “los técnicos”.

En Teatro de la Inclusión, el tema gravitó sobre una de las conclusiones a las que llegó este grupo y que fue sintetizada de la siguiente manera: “la incomprensión está relacionada con el sufrimiento y cuando te ves sin trabajo o sin vivienda se sufre mucho”. Este grupo tenía claro que este problema estaba directamente relacionado con las interacciones entre sociedad y personas sin hogar. Para Paco, es “la sociedad que te rechaza” dentro de un sistema en el que “todo lo que sea sin hogar está mal visto. A la sociedad le es indiferente lo que nos pase”. Las relaciones sociales son generadoras de una comprensión o incomprensión de los conflictos, derivándose en la inclusión o exclusión, dependiendo del modelo adoptado por la sociedad. Francisco José deriva la incomprensión hacia lo institucional y, en torno a esta, a una cuestión de comunicación: “no les importa un carajo lo que tu digas, ellos solo miran por sí mismos, lo que ellos digan es lo que va a misa”.

Para la mayoría, la incomprensión revierte en la soledad: “verte solo, sin nadie que te escuche y que te digan qué puedes hacer...eso es lo peor que te puede pasar” (Carmen).

Resumiendo, en los dos grupos pendía una duda sin respuesta que afectaba a los participantes: “nosotros mismos nos preguntamos por qué existe esta incomprensión contra nosotros”. Esta frase compendia lo que sentían los participantes de ambos grupos. Un sentimiento amargo que tenía como referente la sociedad o, mejor, un modelo social basado en el rechazo.

Precisamente, en relación al “sufrimiento” como segundo tema, fue unánime las opiniones en los dos grupos en que era uno de los efectos más decisivos de la incomprensión. “Yo me he acostumbrado a sufrir”, con esta frase sentenciaba Francisco su exposición de lo vivido desde hacía años como persona que ha padecido sucesivos periodos de exclusión y opresión. Algunos se veían a sí mismos en una posición de desigualdad traducida por Juan José: “el sufrimiento de los débiles, los que no tienen hogar ni trabajo. Las personas más vulnerables son las más necesitadas, es decir, nosotros”. Para Carmen, incomprensión y sufrimiento dan lugar al abandono como ser humano, “primero te abandona la familia, después la sociedad y después eres tú quien te abandonas del todo. La calle te quita cualquier autoestima que puedas tener”. A veces, opiniones expresadas en grupos diferentes suelen tener una coincidencia que no deja dudas acerca de las verosimilitudes de los sentimientos, “pierdes la calidad como persona y como ser humano, pierdes todos los valores y no llegas a mirar por ti”, dijo Carmelo en una de las sesiones en Teatro de la Inclusión.

Sufrir durante un tiempo prolongado puede repercutir en actitudes negativas, como es el caso de Juan Antonio: “las personas sin hogar estamos a la defensiva, nos cuesta mucho abrirnos. Pero también es cierto que han pasado cosas que duelen, que me han hecho desconfiar de casi todo”. El dolor del que habla este participante está fundado en la estigmatización, como ya vimos, que deja señales difíciles de despojar. En Teatro de la Inclusión, tras los intensos debates acerca de la incidencia del estigma como factor de sufrimiento, Javier, uno de los fundadores del grupo, compuso este monólogo:

“El entorno es el que te dicta un poco qué es lo que tienes que hacer, qué es lo que tienes que pensar, donde tienes que ir, qué debes decidir, qué es bueno para ti... son los que construyen como tú eres, a fin de cuentas construyen como tú eres, te ves reflejado en ellos. De alguna manera te dan una imagen de ti y recibes eso, entonces el mensaje

puede ser bueno o puede no ser bueno pero al final es con el mensaje ese es con lo único que te quedas, pero claro, luego tú tienes que vivir en el mundo y tienes que buscar como encajar, tienes que buscar cómo estás. La sociedad te etiqueta, es la sociedad quien te pone la careta y tienen que pasar muchos años para poder quitártela. A veces la careta se queda marcada en la cara, en la piel, y entonces ya no puedes cambiarla”.

En uno de los grupos de discusión Amorin trajo un poema que escribió expresamente para la sesión y en el que representaba en prosa el sufrimiento y la soledad sentidas como persona sin hogar.

“Vivo aquí solo, entre estas cuatro esquinas, en una sombra de tinieblas, sin ver la luna, sin sol que me alumbre. Vivo aquí solo, entre gente que me ignora, en una incesante búsqueda, sin escapatoria, sin respuestas. Vivo aquí solo, entre lúgubres pensamientos, en una eterna soledad, sin ver un camino de esperanza, sin un final que me salve...”

Al igual que los miedos, en contadas ocasiones la soledad fue sinónimo del sufrimiento. Carmelo nos hizo una reflexión interesante acerca de cómo esta se injería en la vida cotidiana repercutiendo negativamente en la autoestima de la persona: “la soledad te lleva a tener rutinas que no son buenas. No tienes nada que hacer y puedes entrar en esas rutinas que te llevan a eso y no te das cuenta. Y no tienes ganas de nada, te ves apagado y como una vela que se va apagando ya no tienes luz y no te das cuenta”. Sesiones como estas promovieron sentimientos encontrados en los que los participantes mostraban sin tapujos y de manera abierta la solidaridad, no sólo con el protagonista del poema, sino entre todos. Gestos y acciones de este valor humano configuraron un espacio de ayudas mutuas, de reconocimientos desde las experiencias compartidas. Por otra parte, tanto los poemas antes citados como la reflexión filosófica de Carmelo sobre la soledad cotidiana fueron incluidos como textos para la obra teatral en los montajes teatrales de los dos grupos: en la verdad que nadie quiere ver” y en “Breves relatos de vergüenza y olvido”.

El tercer tema, “ganas de luchar” constituye para muchas personas sin hogar la supervivencia ante la hostilidad de un contexto de opresión, “yo soy quien soy porque me pasó lo que me pasó. Soy un superviviente porque luché” alega Paco. Un contexto en el que aún hay cabida para salir adelante en la vida, “tenemos ganas de luchar y demostrar cosas” (Carmen), “ganas de luchar porque nadie viene a ayudarte, tienes que ser tú” (Amorin), “ganas de luchar porque tenemos que darnos una segunda oportunidad y no me quiero ver como algunos de los acomodados que hay en el albergue. Poco a poco me tengo que

poner mi meta y no querer llegar a la primera, sino escalón a escalón” (Manuel). Estas son algunas frases recogidas en los grupos de discusión que reivindican oportunidades y no seguir en el asistencialismo, de optar por un espacio donde demostrarse y demostrar a los otros que “es importante desarrollar tus habilidades porque si no te quedas con el cigarrillo y nada más”.

De ahí que la comunicación a la que antes aludían, y que está mediatizada por prejuicios dentro de unas prácticas institucionales deshumanizantes, sea un recurso donde poder recuperar el habla, con la que poder expresarse y contar desde las experiencias. En este sentido, Javier comentó una vez:

“mi narrativa es mi forma de expresar y de llegar a ti (mirando a un compañero del grupo); todo tiene un sentido y una verdad. Yo no me subo a un estrado como hace un político, yo me pongo un personaje y cuento lo que me pasó, pero desde mis experiencias, aunque lo diga el personaje”.

La lucha por un sitio dentro de la sociedad es una batalla constante en la que entran en juego diferentes estrategias. El sinhogarismo aboca a un estado social que nos demuestra que aún quedan cosas por hacer para que nuestro mundo sea un lugar humano y verdaderamente sociable. Desde una forma y estilo propios, con sencillez meridiana y claridad rotunda, Paco nos regaló estas palabras dichas a media voz:

“Busco mi sitio donde sentirme integrado, donde sentirme aceptado tal como soy, donde pueda expresarme libremente, donde poder ser yo mismo y que no me rechacen, y bueno, vivir mi vida, hacer lo que hacen las personas... trabajar, estar con tus hijos, tener proyectos... estimularme, desarrollarme un poquito, mejorar un poquito mi cabeza también, en fin...”

En estos grupos de discusión, tras meses de trabajo de campo en el que hubo suficientes interacciones entre ellos y ellas como participantes, se comenzó a organizar un espacio de comunicación centrado en relaciones diferentes a las promovidas por las prácticas institucionales, dentro de un modelo de interacciones que la filósofa y activista Simone Weil defendió como necesario para “liberar verdaderamente a los seres humanos” (como se citó en Jeffries, 2018:141). Las palabras e ideas, sentimientos y opiniones difundidas a través de los grupos de discusión fueron una demostración auténtica de participación activa y, sobre todo, de instauración de un modelo de resistencia a través de la palabra. La

palabra es el poder de la participación, de un intercambio de experiencias y saberes particulares, pero también colectivos, donde se están re-significando ideas y pensamientos acerca de unos temas que son de vital importancia para el grupo: “la palabra es el poder del actor” (Carrión, 2015, diario de campo). Para estos actores y actrices, la palabra pudo ser retomada, creada, expresada, a través de técnicas como esta y de otras que veremos a continuación. Las palabras, las suyas, ocuparon un lugar específico y preciso donde ellos y ellas tomaron, en un sentido físico y simbólico, el poder: ese poder arrebatado, esquilado y no restituido.

Uno de los momentos más satisfactorios que tuve como investigador se produjo cuando Manuel Antonio explicó a un compañero las características del proceso en el que estaba inmerso: “este es un sitio para aprender de nosotros mismos, en el que durante dos horas podemos expresarnos y comunicarnos de lo que queramos desde el respeto”. Sobre esto y sobre el grupo de discusión como una de las técnicas principales y más aceptadas por los grupos, participantes como Amorin o pensaban que “sus experiencias podían servir para esta investigación y también para comprender por qué estamos aquí”. Creo que estas opiniones se acercan a una tentativa de producción de intercambio real donde yo les iba presentando algunas preguntas y teorías específicas acerca de la investigación y ellos y ellas fueran opinando acerca de sus creencias y experiencias. Fue así como se generó un discurso a partir del conocimiento colectivo como resultado de los *grupos de discusión*

### *Investigación: la poética del cuerpo dialéctico*

La relación de los grupos de discusión con el teatro fue adquiriéndose de manera progresiva. Los contenidos discursivos que tuvieron lugar en muchos debates sirvieron de puente para que yo fuera incorporando algunas dinámicas pertenecientes al teatro. En este sentido fui proponiendo juegos que, si bien en un principio sirvieron para tomar confianza y liberar tensiones, llegaron a ser un complemento de los contenidos tratados en las temáticas. El cuerpo, como elemento signifiante y significativo en el teatro, fue tomando protagonismo paralelamente a las palabras. A las opiniones vertidas por los participantes a partir de los temas, se unían imágenes y acciones que estos desarrollaban por medio de dinámicas teatrales. La soledad, la falta de un empleo estable, las relaciones que se establecen en los centros de acogida o en la calle, la incompreensión sentida por parte de la sociedad, son temas que adquirieron un significado diverso y polisémico.

Temas como los conflictos y las relaciones dentro de los CA, la falta de una vivienda o los derechos procedieron a un discurso colectivo a través de un lenguaje polisémico en voces y en imágenes. En este sentido, fueron ellos y ellas, en calidad de protagonistas, quienes construyeron este discurso y en el que el *sinhogarismo* estaba presente de un modo manifiesto. En aquel escenario de transmisión grupal que fueron los grupos de discusión en relación a las imágenes corporales, estos formaron parte de una expresividad revelada. El lenguaje oral de los grupos de discusión fue dando paso al lenguaje corporal del teatro en un espacio nuevo en el que entró en juego un tipo de comunicación innovadora para todos y todas.

Con esta nueva comunicación se produjo, a su vez, una nueva forma de interpretación de elementos que estaban sumidos en la historia oculta de estas personas y de los grupos, en calidad de colectivo específico que sufre y se redime de la opresión. La concreción de algunas de las palabras dio su fruto en la creatividad de unas imágenes que narraban escenas cotidianas del *sinhogarismo*. Tras un grupo de discusión en el que se había debatido acerca de cómo es el día a día de los participantes, estos pasaron a la acción a través de teatro imagen. La correlación de las fuerzas discursivas fueron tomando cada vez más coherencia como labor de investigación aplicada y apropiada por los protagonistas. El recorrido transitado estaba dando lugar a un discurso propio en cada grupo; un discurso sobre un fenómeno y una realidad en la que ellos y ellas estaban implicados como protagonistas directos.

Respecto a las técnicas teatrales, tengo que indicar que, en este proceso, nos centramos en las improvisaciones y en el training, principalmente. Teatro imagen fue apenas utilizado. Tal vez más en Teatro de la Inclusión como un recurso inmediato, complementario a las improvisaciones y en determinados momentos. El training como fase de calentamiento y entrenamiento físico fue fundamental para la preparación hacia la búsqueda activa de la creatividad. Si en las entrevistas y los grupos de discusión eran las palabras las motrices del empoderamiento en los grupos, aquí fueron los cuerpos y sus narraciones a través del espacio y el tiempo como herramientas de capacidades creativas y de poder. Me refiero a un poder que estuvo contenido en este marco de posibilidades ofrecido por los talleres de teatro desde el comienzo de esta investigación y, de manera más incisiva, en la etapa que describo ahora que perteneció a la CCT como modelo de producción socio-artístico.

Hubo un nexo de unión estimativo que extraje de los grupos de discusión, las entrevistas y la observación participante que me llevó a una semántica común reflejada en palabras claves como “soledad”, “abandono” “imposición”, “desesperación”, “falta de apoyos”, etc. Ideas generales, abstractas, que daban lugar a la aplicación de las *improvisaciones personales, simbólicas o por analogía* al tema elegido. Como cité en el capítulo 4 (Metodología), debido al factor tiempo, en el grupo Teatro de la Inclusión pude desarrollar con mayor dedicación las improvisaciones que en el grupo de los CA. Una de las máximas fundamentales en el desarrollo de la técnica de la improvisación es la libertad para su realización. Esta libertad permitía que, a nivel individual, cada uno buscara material diverso a través de los recuerdos personales, introspectivos, por medio de imágenes, momentos y sensaciones que pudieron venir de una película o de un relato contado por otras personas. Incluso de un cuadro. En Teatro de la Inclusión las láminas de la “serie negra” de Goya o la serie de “la edad de la ira” del pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamin, que reflejan las injusticias y la violencia en la humanidad, fueron fuentes de inspiración para los actores y actrices. En el grupo de los CA, fueron las imágenes tomadas por los participantes en el contexto de la calle las que motivaron algunas de las improvisaciones. En general, estas imágenes fueron adoptadas para un análisis “iconográfico” e “iconológico” (Burke, 2017)<sup>47</sup> dentro del grupo cuyas interpretaciones daban lugar a las improvisaciones simbólicas y por analogía directa con el tema y, a su vez, a escenas montadas para las obras teatrales de ambos grupos.

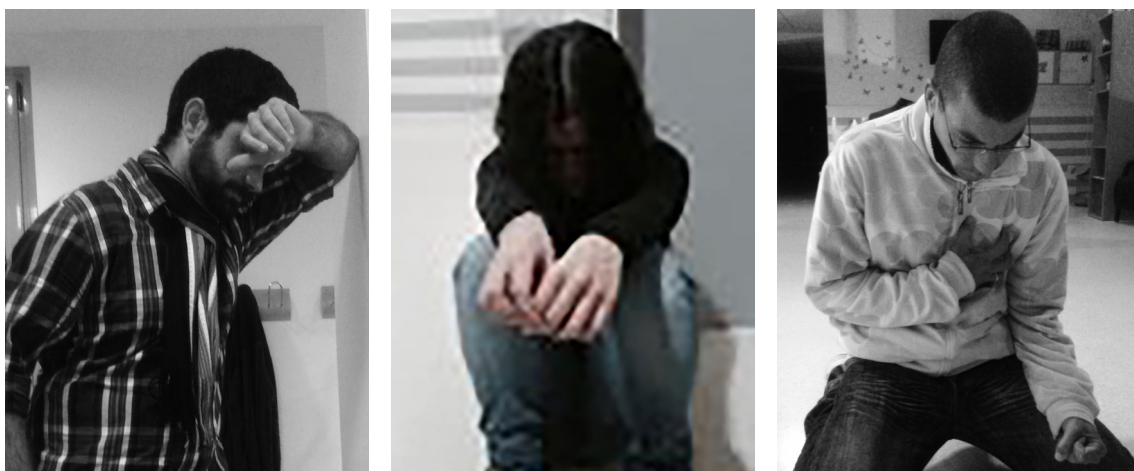
Sin embargo, las improvisaciones tuvieron una pauta previa. Una pauta que servía para todos los participantes pero, sobre todo, para quienes necesitaban de un procedimiento más metódico del cual guiarse para la búsqueda creativa. Este procedimiento consistió en una serie de preguntas que el actor o la actriz debía hacerse de cara a la construcción de la imagen o la acción: “dónde, cuándo, por qué, para qué”. Es decir, de ítems que le fueran útiles para la construcción de un proyecto. En este caso, no son preguntas tipo con la finalidad de una planificación como en un proyecto según la disciplina del trabajo social, se trataba de una “planificación” de cara a la construcción de un personaje y de una escena determinada, con un mensaje y una historia precisa. Cada actor y actriz debía aplicar esta serie de cuestiones a la construcción improvisada de su personaje.

---

47 Empleo los conceptos *iconográfico* e *iconológico* según la descripción de Burke referidos respectivamente al “contenido manifiesto de una imagen” así como a “la significación cultural más profunda” (2017:93).



A veces, el resultado de las acciones e imágenes generadas en las improvisaciones, sobre todo en las personales y simbólicas, comportaban una narratividad configurada en el trasiego de las palabras y los cuerpos. Lo interesante de esto es que, a través de estas acciones y estas escenas, ellos y ellas, personas que no tienen un lugar físico donde habitar (casa o techo), conformaran un espacio y un tiempo en el que se originaron *lugares habitados* como señalara Ricoeur (2010:65). Las fotos 15, 16 y 17 que aparecen en páginas precedentes y que, según el grupo, mostraban momentos diferentes de la incomprensión y el sufrimiento, podían transferirse en improvisaciones que contemplaban momentos precisos, habitados por personajes abatidos, con cuerpos al límite, personajes sin un lugar fijo pero habitando un imaginario concreto y tangible.



Fotos 21, 22 y 23. Improvisaciones. Grupo CA. Autoría propia. 2015.

En uno de los grupos (CA), la improvisación personal de Manuel estuvo centrada en una experiencia concreta. El actor quiso representar a “una persona que ostenta poder imponiendo ciertas reglas a los demás”. La imagen sirvió para una de las escenas de “La verdad que nadie quiere ver” (minuto 3:00 a 4:00). En ella se puede ver al personaje en una postura prepotente hacia otros seres humanos, profiriendo consignas discriminatorias y vejatorias. Esta escena fue montada por el resto del grupo a partir de la improvisación de Manuel, pero como continuidad de un análisis crítico centrado en lo institucional como espacio de vulneración de los derechos humanos. En otra escena, se puede comprobar ciertos roles, lugares y momentos representativos de un imaginario real común. Por ejemplo, es el caso del mismo actor (Manuel) cuando describe con su cuerpo y sus gestos las actitudes de algunos policías durante las rutinas de control. De este modo, están describiendo situaciones y roles que son signos de estatus, de poder, de relaciones y, sobre todo,



son un ejemplo de un tipo de violencia social dirigida hacia ellos y ellas. Es así como hacen arte con sus cuerpos y sus capacidades desde las experiencias vividas.

Tras las series de improvisaciones y de ensayos con escenas propuestas, había una media hora en la que cerrábamos la sesión de la tarde para que se pudiera comentar cualquier aspecto asociado a la creación (estética) y con los contenidos temáticos (ética). Por ejemplo, con respecto a las escenas descritas anteriormente, el grupo se reconocía desde la cotidianeidad, “es una escena normal que ocurre en los CA”, explicó Carmen en referencia al CA donde estaba acogida. Por su parte, Juan Antonio añadió “se ve claramente el abuso de poder”. Amorin comentó que “hay personajes que se sacrifican para intentar que salga la verdad pero no sirve para nada porque al final la opresión es la que gana”. En otra improvisación que acabó sirviendo para una de las escenas, Chacra aludió a que “he visto situaciones como esa donde se expulsan a las personas a menudo”; según Francisco José, esto conduce a que “hay reglas y reglas... es normal que se deban cumplir las normas de un Centro porque hay que convivir... pero yo he visto muchas injusticias como las que aparecen en nuestra obra de teatro”.

En Teatro de la Inclusión las improvisaciones tuvieron un procedimiento parecido, aunque con mayor profusión. Una profusión que viene de un nivel de apropiación por parte de algunos de sus miembros que hace que las improvisaciones consistan, a veces, en prototipos de escenas cortas que serán incluidas en el proceso de montaje de la obra teatral. Al igual que en el otro grupo, en este, los temas “incomprensión” y “sufrimiento” formaban un binomio en el que uno (incomprensión) te lleva al otro (sufrimiento) y “todo esto te puede llevar a un suicidio o a la locura”. Así mismo, María estaba segura de que la “incomprensión es causa y consecuencia de la falta de comunicación”. Por su parte, Javier aludió a que ambos “favorecen a quien tiene el poder y que es el que se aprovecha”.

En este grupo, la línea divisoria entre las técnicas, sean del campo que fuesen (arte o intervención social) estuvo difuminada. La mezcla de unas y otras correspondía a su uso en función de las necesidades creativas del momento dentro del grupo. Como comenté, la incorporación de otros materiales fue una constante habitual. En una de las primeras obras de este grupo se partió de una metodología basada en acciones físicas concatenadas dentro de una estructura global dividida en actos. En ese momento, la obra tuvo como tema central el tránsito o la vida nómada del colectivo sin hogar, así como algunos de los efectos que provoca, tales como la locura y lo absurdo. Al no encontrar un texto propio, escrito por ellos y ellas, que fuera adecuado a las escenas, partimos de poemas de otros autores. De en-

tre una serie importante de libros, los poemas escogidos tuvieron una especial coherencia con pasajes y momentos significados en las historias de vida y en los grupos de discusión. La similitud de poemas específicos de autores como Fernando Pessoa, Antonin Artaud o Pier Paolo Pasolini contenían elementos existenciales que ellos y ellas reivindicaron como propios porque consideraban que estos “hablaban” de sus experiencias.

En otra obra más reciente, las improvisaciones fueron la conexión con algunas de las historias de vida. Por ejemplo, Antonio Joao y Carmelo, uno procedente de una de las etnias de Angola y otro de etnia gitana, compartieron sus relatos de vida en un proceso que se convirtió en una *revisión de vida* ya que, una vez finalizado los relatos, permitieron que el resto de compañeros y compañeras pudieran preguntar y dar sus opiniones acerca de algunas de las etapas o situaciones contadas por los protagonistas. Ambos relatos sirvieron para que, a continuación, hicieran una improvisación sobre una situación concreta de sus vidas desde la fábula. Fue de este modo como ambos nos regalaron momentos en las que hubo mucho de creatividad y, también, de valores humanos. Aquellas improvisaciones fueron germen de posteriores escenas dentro de la obra teatral “Se comparte mundo” en 2013. En las siguientes imágenes vemos dos impresiones de ambas en una de las representaciones del grupo. En la imagen 23, Antonio Joao narra con su cuerpo y sus palabras el caos producido por una guerra civil que desata la locura humana a extremos terribles. Carmelo narra la “fábula de la pobreza” donde él representa a un niño que “juega sin juguetes”.



Fotos 24 y 25. Escenas a partir de las improvisaciones personales y simbólicas. Actuación en Teatro Nuevos Territorios. Autor: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. 2015 y 2016

En uno de los *foros de debate* de una actuación conmemorativa del día de las personas sin hogar en 2015, organizadas por el Ayuntamiento de Sevilla, con afluencia de personas sin hogar procedente de los CA, algunas personas del público hicieron estas observaciones

sobre la obra: “he visto abuso... conmigo abusaron”, “ha habido un momento que he sentido el aislamiento... yo eso lo he vivido”. Las improvisaciones tienen un periodo corto o largo según la temporalidad y la disponibilidad que se tenga para una mayor o menor exploración de sus posibilidades. Aunque en una primera fase se realicen de manera individual, poco a poco los actores y actrices pedían colaboración de algunos compañeros, que les servían de pareja y complemento para algunas escenas o acciones específicas. A veces, se realizaban improvisaciones grupales (3/4 personas) a partir de la iniciativa de uno de los participantes que ejercía de “director/a”. En general, las improvisaciones culminaron cuando se consideró que hubo el suficiente material para la construcción de escenas propuestas para la obra teatral. Entonces, es el momento de pasar a la fase de montaje de escenas.

### **5.3.1. Montaje: teatro y experiencias en la creación socio-artística**

El montaje es una etapa que no se desliga de la motivación y la investigación en tanto el grupo sigue desarrollando ideas, acciones, en suma, creatividad. Solo que esta vez, el material acumulado de las improvisaciones pasa a un nivel superior, pasamos a la estructuración de la obra de teatro. Para hacernos una idea, la escena del espejo de María, relatada antes, tuvo como principio de acción un poema escrito por ella, tras uno de los grupos de discusión cuyos temas y contenidos ya he señalado. El poema de María necesitaba una acción complementaria y se convirtió en una improvisación que ella misma trabajó durante 2 sesiones. Con la colaboración del resto de grupo y con algunas indicaciones estéticas finales que ella me pidió, la improvisación se convirtió definitivamente en una escena del montaje de “Breves relatos de vergüenza y olvido”, como se puede apreciar en el vídeo de la obra.



Foto 26. Escena del Espejo. Actuación en CDAEA (Centro de documentación de las artes escénicas de Andalucía). Foto: CDAEA. 2017.

Puede ocurrir que el material de las improvisaciones individuales y por grupos sea insuficiente para algunas de las escenas que van surgiendo una vez iniciado el ciclo de

producción creativa. En ese caso, se hace uso de otros procedimientos. Por ejemplo, durante el montaje, el grupo Teatro de la Inclusión estaba imaginando una escena de caos total provocado por la sociedad y, en concreto, dentro del sinhogarismo: “una vida desordenada y sin sentido”. No hubo manera de que las improvisaciones previas tuvieran la suficiente fuerza y coherencia con la línea de la escena que estaban preparando. Entonces, propuse que partiéramos de cero y que cada actor se situara de nuevo en un contexto imaginario en el cual sintieran el caos desde esa idea de desorden. Para ello, les esboce una acción concisa dentro de una estructura conformada por una pequeña historia desde el esquema inicio-desarrollo o conflicto-final o desenlace.

Como se puede apreciar en el enlace del blog del grupo, en el apartado “galerías” hay un vídeo de la obra “Breves relatos de vergüenza y olvido” dividido en tres partes, en la segunda hay una escena comprendida entre los minutos 13-15 en la que se refleja la propuesta definitiva construida por el grupo para dotar de sentido a un mensaje que ellos y ellas consideraron imprescindible dentro de la obra. Las capacidades creativas conforman un espacio colectivo en el cual todos comparten y aportan trozos de creación en el mural que es la obra en su totalidad. En estas imágenes vemos impresiones del tratamiento de la incomprensión, el sufrimiento y las ganas de luchar representados en personajes y escenas:



Fotos 27, 28 y 29. Diferentes actuaciones de “Breves relatos...”. Teatro de la Inclusión. Teatro Nuevos Territorios, Convento de Santa Clara y El Gallo Rojo. Fotos: CDAEA (27) y Autoría propia (28 y 29).

Otro recurso complementario en uno de los montajes fue el uso de “máscaras” que fueron útiles para desarrollar el cuerpo a través del movimiento. Además de aprovecharlas para forzar el entrenamiento y la destreza expresiva a través de las diferentes partes del cuerpo durante el training y las improvisaciones, fue un recurso creativo dentro de

una de las obras teatrales. En algunas de las escenas de “La verdad...” los actores llevan máscaras neutras de plástico con la finalidad de mostrar un “rostro” indeterminado, un rostro que “puede ser cualquiera” en alusión al mensaje que el grupo quiso dar durante el montaje: “todos podemos ser algún día personas sin hogar”. Si apreciamos la última escena (minuto 7:25), del grupo de personajes que están frente al público portando una pancarta con el lema “Tú podrías estar aquí”, surge un personaje con una máscara que representa un monstruo haciendo esta declaración: “yo me autodestruí. Buscando alicientes que compensaran mi soledad: me autodestruí”.

Esta escena construida por el grupo representaba el estigma en sus consecuencias más dramáticas, aquellas que convierten a la persona en no “humana”, como describiera Goffman en *Estigma. La identidad deteriorada*. Por su parte, Teatro de la Inclusión trabajó las máscaras físicas desde la gestualidad de cada actor y actriz. A diferencia del montaje anterior, en este las máscaras fueron un procedimiento de deformación, contraída como metáfora de la incompreensión recibida en la sociedad y la posterior transformación en rostros no humanos, deformes y, al igual que en el caso anterior, deshumanizados. Se puede ver en una de las escenas (minutos 3 al 5 de la segunda parte del vídeo) o en la fotografía 30, que son los personajes quienes mutan de una normalidad aparente a dicha des-configuración a través de una gestualidad que denotaba estigmatización.



Foto 30. Máscaras físicas de la “estigmatización”. Actuación en Teatro CDAEA. Foto: CDAEA.

La fijación de los textos en forma de narraciones, diálogos o monólogos fue un apartado interesante en cuanto que se siguieron dos vías casi similares en los grupos. En la obra “La verdad que nadie quiere ver” el grupo decidió de manera afortunada contar con los relatos tratados en los grupos de discusión. Por otra parte, para los ensayos de las escenas definitivas se formó un pequeño grupo de 4 personas que se encargaron de ultimar el “li-



breto” de la obra. En Teatro de la Inclusión el procedimiento contó con los textos de las entrevistas a compañeros en los CA realizadas por el grupo, como ya cité anteriormente. Hubo cuatro excepciones: un pequeño texto extraído de la historia de vida de Carmelo cuando habló sobre la extinción de la vida a través de una cotidianeidad en la que no hay futuro, según los patrones de un sistema que oprime a las personas sin hogar y los aboca a la sumisión; el poema de María del “espejo”; el tercero, que consistió en un diálogo entre dos personajes que fue producto de una improvisación; y, por último, algunos de los artículos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, como preámbulo y que fue utilizado, a propuesta del grupo, en tono irónico y crítico dentro de la obra teatral. Algunos de los textos de “Breves relatos...” fueron voces en off de personas acogidas en CA o de personas que vivían en la calle y que accedieron a esta colaboración.

Las escenas definitivas del montaje y que irían incluidas en la obra fueron seleccionadas en ambos grupos después de varias alternativas y ensayos. En general, eran ellos quienes montaron las escenas desde las temáticas y contenidos tratados a partir de una *secuencialización* de las escenas. Normalmente, cada uno hacía una propuesta de las escenas encadenadas y se consensuaba. Mientras más variables se tuvieran de una misma escena más posibilidades de comparación y elección final tenía el grupo. Además, había dos pautas fundamentales en dicha elección: por un lado, la coherencia con el tema y los contenidos, con el mensaje que el grupo pretendía dar a través de estas escenas, de su nivel de comprensión respecto al público; de otro, cierto análisis estético en función de un criterio que no fue fácil determinar debido a la escasa o nula formación y conocimiento de los participantes de una estética o estilo artístico determinado. Este último solía recaer en mi figura, descubriéndose una desigualdad entre ellos y yo, no solo en el plano de los bienes materiales, también en el plano de la igualdad de oportunidades respecto al acceso a lo cultural. De todos modos, establecí una ponderación más para decidir conjuntamente las escenas según un criterio estético: el impacto de la escena en el público y en el propio actor según la *verdad* sentida y percibida por este y el resto de los compañeros en el momento de los ensayos.

Una vez que teníamos la composición global de la obra, según las escenas organizadas en el espacio y el tiempo, se ensayaba todas las veces posibles para una mayor apropiación y desarrollo artístico por los actores y actrices. Tareas paralelas como la construcción de atrezos, tipo de música en caso de añadirla a la composición escénica, etc., eran de-

terminada en reuniones una vez finalizados los últimos ensayos así como la propuesta y elección del título de la obra, que se llevó a cabo por iniciativa de los miembros de ambos grupos y tras deliberación.

Adicionalmente a este proceso descrito, hubo algunas tareas que se agregaron al montaje, y que han sido reseñadas en la Metodología. Las más significativas fueron los *trabajo de mesa*, aplicado en el grupo de Teatro de la Inclusión y que permitió discurrir, a un nivel más amplio, aspectos teóricos que tenían relación con las historias de las escenas, con sus múltiples posibilidades según los temas, en la ideación de escenas que no estaban siendo ensayadas pero que podían ser el germen de una nueva improvisación, en diversas hipótesis en la construcción de cada personaje, etc. Indudablemente, el trabajo de mesa fue un espacio grupal de enorme riqueza que permitía discutir y analizar diferentes perspectivas de una misma idea o propuesta. En cierto modo, era un complemento desde la dimensión artística de los grupos de discusión. Así mismo, los *diarios de personajes* también fueron utilizados por este grupo como una manera de que cada actor-persona, a través de un cuaderno, tuviera un registro de aquellas ideas y valoraciones que surgían de las sesiones de trabajo.

Durante los últimos ensayos del grupo de CA, realizados algunos en la calle por falta de espacio, pude observar cómo los miembros del grupo participaban en el intercambio de pareceres, de discusiones acerca de cómo quedaba tal o cual escena, de cómo situarse en un lugar u otro del escenario, de las posibles reacciones del público ante una escena concreta, en las diferentes posibilidades de sus interpretaciones. Todo esto era implícito a un proceso de reflexión y análisis, de diálogo e interacción que los situaba en otro plano distinto al que solían tener en los CA. Durante los ensayos, deliberaban, discutían sin agravios ni competencias, discurrían ideas y propuestas creativas en un marco de acción en el que el teatro les hacía ser protagonistas. Una muestra de ello era que en estos ensayos, donde la puesta en escena estaba casi terminada, mi presencia se hizo prescindible.

Para finalizar, en nuestro caso, el montaje tiene una fundamentación explicitada en el teatro como expresión/comunicación de un grupo de actores y actrices que no son profesionales; muchos de ellos ni siquiera habían asistido a una función teatral. Consecuentemente, el proceso creativo del montaje estuvo centrado en el material humano como recurso principal de una estética propia que comienza y finaliza en la persona y sus capacidades específicas y particulares desde este proceso creativo que han sido los *talle-*

*res de teatro* o, en este último caso, la aplicación de la CCT como modelo de producción socio-artística. Con esto pretendo justificar que no hubo la intención de hacer una propuesta escénica con recursos materiales y técnicos adecuados para un montaje propio de programas culturales y teatrales oficiales. En consonancia con la tesis de un *teatro pobre* defendido por Jerzy Grotowski, la finalidad es el “sentido elemental y humano” (2009:39) que se produce a través de este arte. Por tanto, dadas nuestras circunstancias materiales, no contamos con recursos que pudieran contribuir a “embellecer” la obra que queríamos mostrar, nos bastamos con este material humano incalculable que fueron los participantes de estos grupos amateur.

### *Representación y representatividad desde el imaginario constituyente*

La siguiente fase de este proceso de CCT fue la actuación como elemento no definitivo, no pudo ser este el propósito porque, como ya expuse, la CCT es circular y las actuaciones son eventualidades que acontecen desde la propuesta artística que el grupo decide hacer. En todo caso, el producto final que supone el montaje de una obra teatral para su representación se hizo desde el planteamiento del aprendizaje que se produce en el intercambio entre un público que representa a la sociedad, o parte de esta, y un grupo de artistas que utilizan el teatro como medio de resistencia y de comunicación. La actuación, pues, no es la muestra de un producto definitivo o acabado. Como así se aprecia en Teatro de la Inclusión, cada actuación es un escalón para aprender y seguir adelante. Sin embargo, es cierto que no siempre se dan las condiciones idóneas para que se pueda continuar actuando. La obra “La verdad que nadie quiere ver”, montada por el grupo de los CA solo tuvo dos funciones; sin embargo, Teatro de la Inclusión lleva realizadas, hasta la fecha, y desde que se estrenó la obra “Breves relatos de vergüenza y olvido” en noviembre de 2016, alrededor de una 21 funciones.

Las funciones del primero tuvieron lugar en “El Cachorro”, sala alternativa de teatro que, a través de su programadora y responsable, nos cedió este espacio para que pudiéramos invitar al público que deseáramos. Entre otros, vinieron participantes del trabajo de campo de los dos CA, así como algunos de los miembros de Teatro de la Inclusión y amigos y familiares de los actores y actriz que representaron la obra. La representación estaba compuesta por una serie de actos cortos que eran introducidos por un cartel con cada una de las fotos realizadas por el grupo en el trabajo de investigación. Estas fotos



eran mostradas al público acompañadas por un pequeño texto relatado por el actor o la actriz a modo de prólogo, en el que se expresaban ideas y sentimientos acerca de la vida sin hogar, por ejemplo. En uno de estos prólogos el personaje de Chacra le decía al público

“Hoy la humanidad lo tiene todo al alcance de la mano y no se aprecian las cosas más simples. No sabemos apreciar lo que tenemos. Cuando vemos la miseria quitamos la mirada o lo que es peor nos mofamos. Hay que conocer para comprender. Nosotros invitamos a ustedes a que miren y que vivan este relato que os presentamos... pero también pueden seguir con los ojos cerrados o mirar a otra parte si lo prefieren”

A continuación, en cada acto se escenificaban situaciones con conflictos diversos que iban desde el contexto familiar al desempleo y sus efectos, pasando por conflictos dentro de los CA y en la calle, con encuentros inesperados con la policía, la soledad, la incompreensión, etc. La obra duraba 30 minutos, aproximadamente. Una vez finalizada, uno de los actores invitaba al público a quedarse media hora más para poder compartir opiniones y críticas, práctica esta que se lleva realizando desde hace años en Teatro de la Inclusión.

En estos foros de debate se produce un intercambio entre público y artistas que considero relevante como espacio de encuentro desde el desarrollo de las capacidades y el empoderamiento. En el mismo, los actores relataban cómo había sido el proceso de producción, tanto artística como desde los contenidos teóricos tratados. Algunas de las voces que pude recoger en estos foros de debate por parte del público se refirieron a la manera como ellos sintieron las escenas, sobre todo, por parte de algunas de las personas acogidas en CA que asistieron a las funciones: “me siento identificado porque me ha pasado lo que representan. Y es verdad, ocurre con toda impunidad. Aquí vienen todos los días para controlarnos y tenernos fichados”, “ahí es donde se pone de manifiesto el prejuicio que tienen de nosotros, en la misma sospecha sin razón y de ahí al abuso de poder no hay nada...”, dijo otro; “ellos no se miraban entre sí (indicando una de las escenas) y no se pedían ayuda, solo los miraba el que tenía el poder y esto es lo que pasa entre nosotros, las personas sin hogar, y es lo que reproduce la sociedad”.

Otras opiniones, como la de una mujer que asistió a la función ajena al proceso del trabajo (la obra se publicitó en el programa de la sala teatral por internet) diciendo “hay gente en la sociedad que no ha visto esto (en referencia a la obra); no sabe lo que es esta vida que ustedes tenéis, es la ignorancia como la que yo he sentido hoy viéndoos a vosotros”; la de una de las participantes, Carmen, que estuvo en el taller de teatro, incluso en

la primera fase de la producción teatral pero que tuvo que abandonarlo por motivos de salud: “el teatro es una manera de manifestar los sentimientos, de contar nuestras vivencias que son muchas, por eso me gusta, porque creo que ha podido sacar mucho de nosotros”, al igual que otro antiguo participante que comentó: “la desesperación estaba clara en los personajes. Con la situación que tenemos encima... al final puedes llegar a la locura o a la desesperación, incluso al suicidio”. Uno de los espectadores de una de las funciones era un acogido de un CA, compartió con el resto su experiencia que demuestra la situación por la que pasan estas personas: “por la vida que he tenido que llevar en la calle, me he sentido reflejado totalmente en la obra. Mirar... yo me he visto una noche que intentaron pegarme... (llora), la gente no sabe lo que sufrimos”.

Las devoluciones de cada uno de los miembros del grupo fueron:

- “Me gusta pensar... el teatro me hace sentir que puedo pensar... me permite pensar” (Manuel).

- “Me hace conocer a gente. Yo tengo problemas para relacionarme y el taller me permite conocer a gente que en el... (CA donde está acogido) no hacen” (Chacra)

- “Cuando estoy en escena y me equivoco, lo importante es la ayuda de un compañero para que la escena salga bien” (Francisco José)

- “Con el teatro he aprendido que una palabra me lleva a otras palabras y que una imagen expresa otras imágenes” (José Luis)

- “Yo tenía mucha desconfianza, no me fiaba de nadie, era muy inseguro, estaba muy tenso siempre... poco a poco he encontrado un poco más de confianza y hasta cierto punto estabilidad y eso ha sido, en parte, gracias a este tiempo en el teatro (Juan Antonio)

- “No me gusta el teatro que pasa desapercibido, quiero un teatro que provoque el rechazo ante el dolor” (María)

La obra teatral “La verdad que nadie quiere ver” tuvo una parte final con el montaje documental que hizo una de las espectadoras que, al terminar el foro de debate, nos planteó emocionada la realización de un pequeño video que fue subido a youtube (<https://youtu.be/MjEm2ZLTd3A>).

Teatro de la Inclusión tuvo la oportunidad de estrenar la obra “Breves relatos de vergüenza y olvido” dentro del Festival MITIN (Muestra Internacional de Teatro de Investigación). En parte, este festival incentiva y promueve la participación de obras y grupos teatrales que hacen un trabajo de sensibilización con temas sociales, además de ser un revulsivo para propuestas escénicas de carácter vanguardista en todo el estado nacional. Esta actuación fue la primera de otras tantas que se han ido programando en salas de teatro de la ciudad de Sevilla (El Cachorro, La Imperdible, El Gallo Rojo), en otros Festivales teatrales como el de Teatro Social de Úbeda (Jaén) y las “Jornadas TEVEO de artes escénicas para la infancia y la juventud”.

La obra comenzaba con la salida de un payaso con una bocina. Este va leyendo en voz alta artículos de la Declaración Universal de Derechos Humanos e incordiando al público con opiniones acerca de los artículos. Este inicio continua con diferentes actos (en total 5) en los que van sucediéndose fragmentos donde acontecen desencuentros, violencia y caos, desolación y soledad.



Foto 31. Payaso leyendo la Declaración Universal de Derechos Humanos. Sala “El Cachorro”. Autoría propia. 2017.

Como ya comenté, el grupo decidió utilizar algunas voces grabadas de los relatos de personas entrevistadas en los CA durante la fase de investigación. En el acto 3, los personajes deambulan en círculo abatidos y enajenados, representan a transeúntes que van de un lado a otro sin tener un lugar donde recalar hasta que caen extenuados; mientras una de las voces en off manifiesta “me siento abandonado, veo todo esto absurdo, nadie te escucha. No tengo voz ni voto, hasta que demuestre que soy válido. ¿Por qué?”

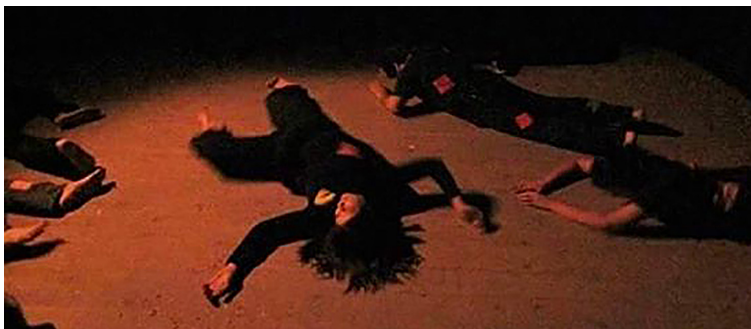


Foto 32. “Breves Relatos...”. Sala La Imperdible. Autoría propia. 2017.

En el acto 4, los personajes están luchando desde el subsuelo del sufrimiento, intentan emerger de una condición impuesta. Mientras, otros dos personajes, a punto de desfallecer, dialogan:

- “Yo me he acostumbrado a sufrir. Llegué a tocar fondo, me lo bebí todo y jugué hasta el final, tuve 20 días que lo que quería era morirme, para mí no tenía sentido la vida.
- He llegado a pensar en coger una correa y colgarme; me siento acorralado y vigilado. He tenido que aprender a sufrir, a tener mis autodefensas y encontrar mis capacidades para luchar.
- Intento imaginar que mi vida va a mejor, pero si es cierto que lo que me imagino es en soledad, no me imagino con personas... bueno, si llego a estar con alguien será porque tendré que estar pero no con alguien deseado...
- Yo no veo que alguien me diga “¿oye, te quieres venir?”... no veo una propuesta... me veo solo... pero tampoco sé lo que puede pasar en la vida. En mi vida”



Foto 33. Teatro de la Inclusión. Convento de Santa Isabel. 2017.

En la última escena, el grupo planteó la necesidad de terminar la obra con un final esperanzador. De las ruinas de la desolación, de nuevo las voces en off hablaron, esta vez desde

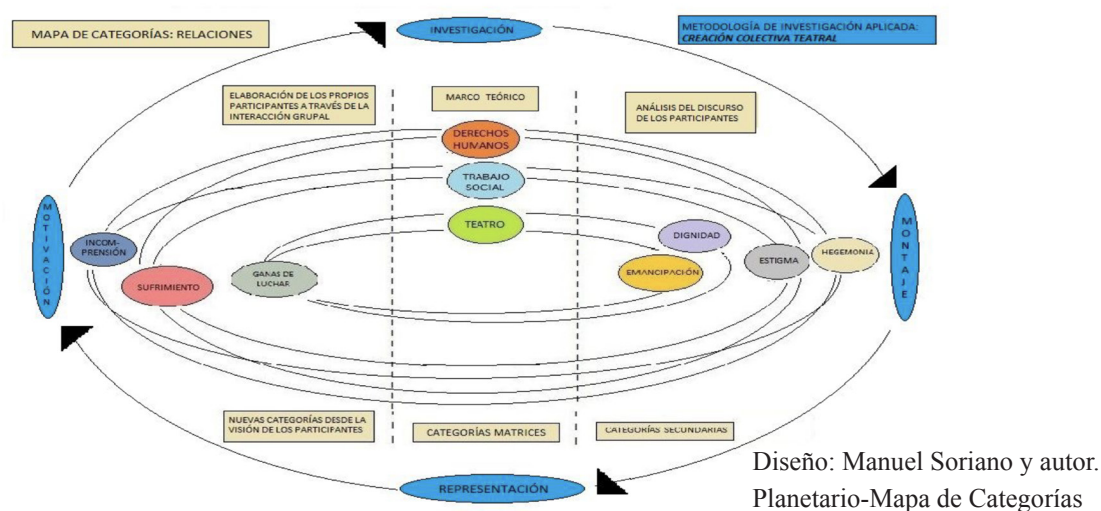
la resistencia a la opresión y por un mundo mejor: “mi valor fundamental es seguir adelante contra viento y marea, mi creencia en mí mismo como persona”; “yo quiero probarme a mí mismo y demostrarme que puedo”, “tenemos que tener nuestra dignidad, no tenemos que echar cuenta de cómo nos miran”, “yo me siento capaz de hacer todo lo que puedo y quiero”. Estas palabras impulsaron el surgimiento de los personajes caídos que, con las cabezas altas, orgullosos, comenzaron a bailar en parejas el Vals N° 2 de Shostakovich. Durante el baile, algunos personajes invitaban a los espectadores a acompañarlos.

Al igual que las actuaciones, los foros de debate de este grupo han sido numerosos. Para no repetir los discursos, como botón de muestra, cito uno de estos por el valor significativo del contenido. Fue el de una mujer ecuatoriana que emocionada le dijo a los actores y actrices: “quiero agradecer lo que habéis representado porque me he sentido identificada con las cosas que decís. Aunque habléis de vuestras experiencias, también nosotros los inmigrantes sentimos estos sentimientos: la soledad, las angustias, la discriminación...”. Por la parte de los artistas, cito una de cada uno como colofón a este trabajo y en calidad de mis más sinceros agradecimientos a ellos y ellas:

- “El teatro me ha ayudado a quitarme los miedos. Me ha ayudado a tener más habilidades, a seguir un orden en mi vida y, sobre todo, me está ayudando a quererme” (Paco).
- “A mí me han empezado a reconocer muchas cosas (se refiere a personas de la sociedad) cuando me han visto actuar en el teatro, porque han visto que esto tiene una constancia y una tenacidad, un orden que estando mal no se podría hacer y esto ha hecho reaccionar a mucha gente” (Carmelo).
- “¡Hay gente que se han quedado flipados! No se esperaban que hiciéramos lo que estamos haciendo. En el mundillo nuestro se habla de nosotros, saben que nos han dado un premio y eso se reconoce. Por eso hay mucha gente que se refleja en nosotros, gente que están en la calle y que quieren estar en el grupo pero no tienen esa voluntad” (Javier).
- “El teatro me lo ha dado todo, he vuelto a recuperar mi vida social, que no la tenía, la comunicación con gente que jamás hubiera conocido si no hubiese sido por esto. Ahora me expreso mejor, me comunico más con la personas” (Francisco José).

- “Tú sabes cuales son mis temores, mis miedos y mis inseguridades y me veo que estoy cada vez más fuerte, las actuaciones suponen acercarme a mi pasado. Tú sabes que yo voy a todos lados con la cabeza agachada. Lo que más sentí fueron los aplausos. No era un simple aplauso, tenían cariño. Y tenían un valor....” (Francisco).
- “Las obras de teatro que hacemos son una manera de contar nuestro punto de vista, el punto de vista que tienen las personas sin hogar, por debajo estamos contando lo que necesitan. En Breves Relatos, intentamos contar las cosas paso a paso, ley a ley, como una causa de la violación de los derechos humanos porque cuenta las leyes que han pasado y que no se cumplen” (José Luís).
- “El teatro me sirve como un motor para sentirme parte de algo, tener ilusión, las reuniones con los compañeros y, después está la representación ante un público. También ha habido momentos de crisis porque hemos tenido nuestros momentos de peleas y dejarlo” (Amorin).

El proceso descrito anteriormente a través de este capítulo queda resumido en el siguiente esquema, cuyo diseño es un intento de mostrar el modelo de metodología de la CCT desde una perspectiva crítica y surgida desde los centros de interés y motivaciones de los participantes. Se puede apreciar el carácter dinámico y horizontal en el que tuvieron cabida categorías de uno y otra procedencia, en el desarrollo de un proceso construido entre ciencia y arte y, sobre todo, a partir de la agencia de un grupo de personas que representaron a seres humanos dignos que luchan por su emancipación.





El esquema anterior aparece como una composición según las categorías principales para una mayor comprensión. Sin embargo, la percepción de los contenidos no puede tener una mirada lineal. La circularidad representa el sentido horizontal y de correspondencia equidistante entre los temas centrales originados en los centros de interés y las categorías teóricas del estudio. En esta correlación gravitan alrededor del “planetario” las diferentes fases de la CCT que sirvieron para impulsar la aplicación de esta metodología participativa e inclusiva entre trabajo social y teatro como estrategia participativa hacia la dignidad y emancipación.

Para concluir, los discursos, reseñados a lo largo de este capítulo que cierra la tesis, prueban la relevancia del teatro como estrategia de participación activa en la que los participantes pudieron mostrar sus capacidades creativas. Un ejemplo práctico fue la tentativa de descender de la abstracción jurídico-teórica una categoría como los derechos humanos a través de las narrativas orales y corporales de los participantes. Esto se hizo posible gracias a la metodología. No puedo cerrar esta tesis sin dejar de reconocer la colaboración de los participantes durante el trabajo de campo. En estos años de tesis, ellos y ellas fueron, en gran medida, los que posibilitaron la realización de la misma. Quiero concluir, exponiendo como colofón de esta posibilidad de transformación que ha sido el teatro como herramienta del trabajo social, un libro autobiográfico escrito por uno de los fundadores y miembros más activos de Teatro de la Inclusión, José Luís Álvarez faraco. El libro ha sido titulado por su autor “memorias de un sueño” y supone un paradigma del trabajo aquí descrito. Desde la dimensión humana, porque personas como él, en representación de otros compañeros y compañeras como Carmelo, Javier, Ana, Paco, María, Maribel, Fátima, Francisco, Francisco Javier, Teresa, Antonio Joao, Miguel Ángel y Chacra, es la constatación de la hipótesis del arte como instrumento de resistencia y empoderamiento, de personas que han sufrido y siguen sufriendo la opresión y la dominación. En segundo lugar, este libro es una demostración complementaria y vital de cómo el arte es una herramienta de concienciación y apropiación de los derechos humanos; es una muestra de que el trabajo social desde la creatividad es fuente de desarrollo humano hacia la emancipación de los seres humanos.





## 6. Conclusiones

Desde el surgimiento de la disciplina del trabajo social, en una modernidad convulsionada por las desigualdades generadas por la cuestión social, hasta nuestros días, esta se debate en una duda que concierne tanto a la ética como a la práctica. Entre los paradigmas positivistas y crítico, el trabajo social deambula en una delgada línea en la que es fácil caer en posturas acomodaticias postuladas por el sistema hegemónico. La historia reciente ha demostrado que, en ocasiones, el trabajo social ha optado deliberadamente por la defensa de los derechos humanos desde el acompañamiento junto a los oprimidos y oprimidas. Una de esas señaladas ocasiones tuvo como hito el movimiento de reconceptualización en América Latina. Pero, antes de este, y como mito fundacional, considero que la figura de Jane Addams fue un pilar de lo que conocemos hoy como trabajo social crítico y, más aún, como trabajo social fundamentado en derechos humanos. Además, hay que anotar que Addams pone las semillas de una praxis fundamentada en el arte como instrumento del trabajo social.

A lo largo de esta tesis he tratado los Derechos Humanos como una entidad tangible. Las consecuencias y efecto del trabajo de campo, así como los discursos extraídos de los participantes me hizo reflexionar acerca de la importancia de este tratamiento. Por ende, he intentado disociar algunas ideas originarias que lo sitúan en la abstracción de lo inmaterial y acercarlo a la vigencia de nuestro tiempo. De este modo, la visión apriorística aportada por el derecho positivo imposibilita dicho acercamiento, es necesario enfocarlo desde la contingencia de la cotidianeidad donde acontecen los sucesos. Por otra parte, cuestiono las conexiones del sistema hegemónico, representado en el capitalismo desde la división social, con ciertos elementos originarios de la Declaración Universal.

La posibilidad de descender los derechos humanos a las diversas realidades de hoy pasa por un proceso de apropiación de lo que significa la vulneración de derechos. Esto requiere, a su vez, una toma de conciencia de los mecanismos que originan la opresión y la exclusión. Valores como la dignidad están asociados a los de derechos a partir de una crítica constructiva de dichos mecanismos. En lo cultural, encontramos indicios de un intercambio entre concienciación y apropiación formando parte de un proceso cultural donde la ciudadanía es una práctica y no solo un principio rector. Los procesos culturales consisten en la materialización de la ciudadanía llevada a cabo a través de modos

relacionales divergentes como reacción frente a un modelo de interacción centrado en la hegemonía. La intervención social juega un papel relevante en este tipo de cometidos.

La opresión y dominación ejercida por el sistema hegemónico esta perpetuada en la vulneración de derechos. En la búsqueda de un horizonte de emancipación, no es casual que el trabajo social crítico tenga presente conceptos como autodesarrollo y autodeterminación. No obstante, la búsqueda conlleva desvelar de la oscuridad la historia escondida de los oprimidos y las oprimidas. Las experiencias de hombres y mujeres silenciados por la opresión, convierte esta historia en una narración reveladora y, sobre todo, rescata un lugar y un tiempo dispuesto desde la dignidad y la emancipación. El Teatro puede ser un medio para esta recuperación. Sin embargo, el teatro no es, tampoco, imparcial, tal como he desarrollado en el capítulo dos. Al igual que el trabajo social, la intervención en lo social o los derechos humanos, el teatro, como medio de comunicación y de transmisión cultural, ha jugado un decisivo papel en uno u otro paradigma, tanto en el de la hegemonía como en el de la emancipación.

La tentativa de emancipación está en las experiencias contadas por los protagonistas atestiguando una realidad cargada de actos sustentados por lo hegemónico como única alternativa de supervivencia. El *sinhogarismo* resulta de un fenómeno nuevo, también de la modernidad, que viene de un problema ya antiguo, con diferentes aseveraciones: desigualdad, opresión, exclusión... En ciudades como Sevilla, este fenómeno consiste en una realidad adyacente a una cotidianeidad donde los derechos humanos son vulnerados imperceptiblemente, dejando frágiles valores sociales y democráticos que son cruciales. Como hemos visto en el capítulo tres, en la ciudad de Sevilla, las prácticas sociales institucionalizadas realizadas en los Centros de Acogida para personas sin hogar están constreñidas a la cerrazón de un modelo de organización centrada en el ordenamiento y el control de las personas, más que a la apertura de mecanismos de autonomía y desarrollo humano.

Sin desmerecer la labor innegable que están llevando a cabo los profesionales en dichas instituciones, el asistencialismo cobra aún sentido y forma desde el modelo de intervención vigente que se viene implementando en los Centros de Acogida. Es indudable que se producen iniciativas que tienen una visión más integradora de la intervención. Sin embargo, estas no impiden del todo desprenderse de un tipo de prácticas anclado en actitudes y acciones distanciadas a las estrategias de emancipación de las personas sin hogar. El Trabajo Social enfocado a contextos sociales como el *sinhogarismo* necesita de

un análisis crítico y constructivo para establecer un cambio importante, sobre todo en las prácticas institucionalizadas. Desde la institucionalización, el Trabajo Social dirigido a personas sin hogar adolece en la praxis de un principio como el de los derechos humanos. Es decir, en todo caso, los derechos humanos pueden quedarse en un valor nominal, pero no forman parte de la práctica. Ni siquiera forman parte de una teorización contrastada en una realidad que es sensible en materia de derechos. Esta afirmación, siendo una de las conclusiones más determinantes, se constata con la discusión que he planteado en el último capítulo a través de los discursos y las prácticas llevadas a cabo por los y las participantes en el trabajo de campo. Por el contrario, ahondo en otro tipo de prácticas desarrolladas desde un paradigma que parte de una investigación cualitativa aplicada, centrada en las opiniones y en las capacidades creativas de los protagonistas. Considero que la Creación Colectiva Teatral es un modelo que me ha permitido creer en la potencialidad de este paradigma.

He contextualizado el análisis del sinhogarismo partiendo de los discursos y prácticas de un grupo de personas de la ciudad de Sevilla. Desde este contexto, el sinhogarismo es señalado como objeto de vulneraciones de derechos humanos y de opresión por parte de los protagonistas. Como consecuencia, es un fenómeno que deja en evidencia las desigualdades existentes en nuestras sociedades. Desigualdades promovidas desde unas estructuras que promueven sistemáticamente relaciones e interacciones basadas en diferentes tipos de opresión y sumisión. Evidenciar esto solo fue posible desde la aplicación de una investigación con una programación que tuviera en cuenta la realidad, no desde lo tangiblemente perceptible del estudio, sino en lo palpablemente tangente de los participantes, como he intentado sostener a lo largo de la tesis. La centralidad de los discursos tuvo como metodología de investigación la interdisciplinariedad de modelos y técnicas que considero de una potencialidad aún por investigar y desarrollar.

Conjugar técnicas de las ciencias sociales con otras de la pedagogía y la práctica teatral no ha sido un experimento realizado sin un previo análisis. Parte de un proceso empírico llevado a cabo en primera persona por el investigador y por personas que han permitido (y han creído) en las posibilidades de dicho proceso. En la metodología de investigación del capítulo cuatro, hago una extensa descripción de una planificación en la que se dan cita técnicas y conceptos que intentan sostener la relevancia de los discursos corporales y orales de los participantes por medio de las historias de vida y el teatro imagen, los gru-

pos de discusión y las improvisaciones. A través de estas técnicas, y de la funcionalidad que estos tuvieron como medio de expresión de los participantes, fue posible analizar de manera crítica una realidad contextualizada en un tiempo y un espacio determinado. La aportación fundamental de estas técnicas ha permitido la participación activa de los sujetos en el análisis, toma de conciencia y apropiación de una realidad que les es negada.

La incompreensión y el sufrimiento de muchos de los participantes ante una situación impuesta, que ellos y ellas no eligieron y de la que reclaman oportunidades para salir, fueron los síntomas de un conflicto que atañe principalmente a los gobiernos, pero, también, y de manera directa, a un modelo de relaciones y de convivencia sociales que hace agua. Los Centros de Acogida como medidas paliativas sólo pueden ser un espacio de tránsito como así está establecido. Y como tales deben contemplar todos los requisitos necesarios para que se preste un servicio donde los derechos no sean un ideal sino una práctica diaria. Pero, la solución del sinhogarismo como causa del sufrimiento no pertenece sólo a lo institucional: está en la calidad de las medidas de inclusión de las personas sin hogar en la sociedad. En primer lugar por medio del hogar y el empleo que, por otra parte, son derechos básicos incumplidos por los gobiernos. En segundo término, por medio de prácticas que impulsen la dignidad inalienable de todo ser humano. Como consecuencia, la vida en las instituciones deber ser una garantía inalienable de derechos humanos, al menos de aquellos derechos que permitan la participación y no la alienación, la comunicación y no el sometimiento, la dignidad y no la estigmatización.

En el trabajo de campo se ha ratificado más las segundas cualidades que las primeras. Por ello, siguiendo los principios de la disciplina, la alienación, el sometimiento y el estigma son lastres a los que el trabajo social emancipador debe hacer frente. Una praxis fundamentada en la dignidad y la autonomía de los seres humanos tiene como elemento vertebrador el respeto en todas sus formas y contenidos. Las relaciones e interacciones que se generan dentro de las instituciones entre profesionales y usuarios tienen que partir de este criterio. Respeto quiere decir tener en cuenta la diversidad humana, la toma de decisiones de los sujetos, las maneras de ser y estar como ciudadanos y no como beneficiarios de servicios. Esto requiere contravenir un sistema cultural que establece la competitividad y la insolidaridad en todo sus estratos, pero, aún más en aquellos donde los recursos son más escasos. En el caso del sinhogarismo, este sistema recrudece de manera inhumana estos niveles de competencia estimulando la agresividad entre las personas de-

mandantes. La reproducción subliminal o directa de mecanismos de igual signo a través de las prácticas institucionalizadas es objeto de examen.

Por el contrario, desde un enfoque emancipatorio del trabajo social, las prácticas sociales institucionalizadas pueden mutarse en una estrategia de resistencia frente a dicho sistema, revertiendo unas interacciones por otras más positivas. Para esto, es imprescindible un adecuado nivel de comprensión de las causas de la vulneración de derechos, así como sus efectos. En mi opinión, esta comprensión solo es posible fuera del extrañamiento y el antagonismo como pautas del modelo hegemónico. Es posible a través de una nueva perspectiva, en la que la participación de los sujetos tiene un papel protagonista y desde la que es posible establecer un equilibrio de poder entre estos y los profesionales y el resto de la sociedad, dentro de un mismo plano operacional. El talante multidisciplinario del Trabajo Social es una ventaja. Otra ventaja es la experiencia de una profesión que a lo largo de un siglo lleva acumulado un conocimiento de lo que es la intervención en lo social en los terrenos más complejos. Y, como corolario, en ninguna otra disciplina la presencia de los Derechos Humanos como valor y finalidad es tan taxativa y apreciada.

Durante el trabajo de campo pude apreciar que las experiencias configuraron un medio participativo donde el tipo de interacciones y relaciones establecidas entre los participantes era diferente al constituido en las instituciones. Como algunos de ellos y ellas expresaron, en los Centros de Acogidas hay un nivel de interacciones inseparable de un sistema de competitividad generado por la escasez de recursos. Por el contrario, en los talleres de teatro se crearon relaciones desde una vinculación constituida por experiencias comunes. Esta apreciación ha sido viable gracias a un modelo hermenéutico centrado en revalorizar las historias de los participantes.

Los discursos han dejado constancia de lo que ellos y ellas piensan y sienten sobre categorías centrales como Trabajo Social y Derechos Humanos. Como se puede apreciar en el capítulo cinco los participantes dejaron constancia de un modelo de intervención en lo social que renuncia al desempeño de principios básicos como dignidad, libertad e igualdad. No fue una coincidencia que en los grupos de discusión y en las historias de vida, temas como la dignidad (o la ausencia de esta) y los derechos humanos gravitaran una y otra vez en los debates y centros de interés de los usuarios que colaboraron en la tesis. Categorías como la estigmatización no fueron un punto de partida en la discusión grupal, surgió como una “realidad” que se dividió por medio de cuestiones del tipo “¿cómo es

nuestro día a día?” o “¿qué piensas de la sociedad?”. De aquí a la toma de conciencia de qué es la dignidad o qué son los derechos humanos, así como los efectos de la vulneración de estos por parte de la sociedad y las instituciones fue concretizándose en los últimos meses de la investigación. Estigma y vulneración de derechos son componentes de un mismo fenómeno que se ha dado en llamar por la sociología moderna *sinhogarismo* pero que, reitero, se concretiza en la vulneración de derechos en la ciudad de Sevilla.

Frente a ello, la concretización de la praxis crítica del teatro supuso un proceso social dialéctico en cuanto a que revierte lo racional establecido en proyectos imaginarios desde el ensayo de otras realidades diferentes, en la capacidad del teatro de acompañamiento en procesos de des-hacer y re-hacer otros mundos posibles. Así como de mutar lo individual en colectivo, lo determinado en hipótesis. El teatro es un ejemplo específico de interacción, no solo por lo que acontece de proceso relacional e interactivo como producción socio-artística, también porque como producto artístico proyecta una interacción entre el espectáculo y el público, entre la escena y la sociedad. En este sentido, la elección de un método singular y específico como es la CCT ha supuesto en esta tesis de una relevancia categórica. En primer término porque es un método de producción interdisciplinaria entre ciencias sociales y arte. Es un método en tanto contempla una serie de etapas, pasos y técnicas para la ejecución y producción de una obra teatral. Así mismo, contiene un proceso. El tratamiento de este método, su desarrollo productivo, responde a unos tiempos y a unas tareas que surgen de una auténtica apropiación del conocimiento, de la experiencia entre la persona y el objeto de análisis a través del descubrimiento y de la creatividad.

La relevancia de la creación colectiva teatral como método de producción diferente (aunque no exclusivo ni excluyente) está en ese elemento procedimental en el que los participantes están implicados (y comprometidos) con el proceso, en la construcción de sentidos y significados. La importancia de esto radica en la motivación del trabajo, la centralidad de las diversas realidades circundantes de cada miembro dentro del grupo y de cada grupo respecto al entorno social. Y esto se lleva a cabo desde un compendio sintético entre las experiencias y aprendizajes de cada persona-artista a través de los centros de interés y las temáticas tratados en todo el proceso. La distinción especial de la CCT como método radica en la dimensión práctica desde un planteamiento productivo y de relaciones humanas en el plano horizontal. El desarrollo productivo es tareas de todos y de cada uno de los integrantes. A diferencia de otros métodos de trabajo, la CCT confie-

re una importancia singular a la creación generada desde los diferentes puntos de vista, conocimientos, experiencias y hallazgos de cada miembro del grupo. Este aspecto es de una especificidad substancial a la hora de justificar la CCT como modelo de aplicación a cierto tipo de intervención social.

La CCT posibilita el ejercicio, a escala grupal, de la construcción de un tipo de conocimiento colectivo desde las experiencias sentidas, abriendo caminos desde la producción de sentidos y significados realizados a partir de las narrativas de las personas y los grupos humanos. Personas y grupos forman parte de un todo integral donde lo personal, subjetivo e íntimo, está en correlación y conexión con el contexto socio-histórico. Y, a su vez, lo grupal es un marco estratégico donde ensayar otros modos y producciones relacionales, desde otras prácticas. Cerrando estas conclusiones acerca de la innovación de la CCT, termino con cuatro últimas consideraciones que me permiten revalidar su aplicación metodológica en el campo de la investigación y del trabajo social crítico aplicado a contextos de vulneración de derechos y exclusión.

En primer lugar, el carácter heurístico de la CCT, basado en un descubrimiento desde la creatividad. La creación artística se realiza por medio de unas reglas, las fases del método, que concluyen en la obra teatral, conjunción y fase última de toda creación dramática. Este descubrimiento, como elemento nuclear de la investigación, se lleva a cabo a partir de conjugar lo multidisciplinar e interdisciplinar. Pero, hay otro elemento importante en el carácter heurístico de la CCT: es el componente educativo que aporta todo descubrimiento realizado desde las bases de un aprendizaje creativo, abierto, a partir de los hallazgos realizados cooperativamente. Unas bases que conciertan conocimientos especializados (propios de las disciplinas elegidas en el proceso) con otros que son propios de las experiencias de los sujetos. Esta connotación interdisciplinaria, donde se da importancia a los conocimientos agregados de las ciencias sociales, las artes y los saberes de personas y colectivos, confiere a este enfoque un valor de enorme complejidad, pero rico y profundo.

El segundo elemento se sustrae del anterior. Precisamente, por el carácter heurístico y abierto, la CCT posibilita la inclusión en la práctica teatral de determinadas dinámicas y técnicas provenientes de las ciencias sociales. La planificación del trabajo de campo tuvo un diseño centrado en esta complementariedad. De este modo, el mismo trabajo de campo sirvió de ejemplo para validar la hipótesis del teatro como una herramienta de la intervención social en contextos de exclusión. El tercer elemento tiene que ver con el carácter



holístico. La CCT abarca un sistema de trabajo donde cada fase de trabajo y análisis están interconectadas. Estas partes (segmentadas en etapas pero sin un orden cerrado) tienen una secuencia interactiva y complementaria, cada una depende y se sustenta con las demás. En este sentido, el descubrimiento es expansivo y diverso, a través de los diferentes contenidos y formas que permiten cada fase o etapa de trabajo. La complementariedad de este método resulta de un pensamiento divergente, en el que todos y cada uno de los datos, contrastados y verificados por los equipos de trabajo que constituyen el grupo, son tenidos en cuenta durante el proceso y en la producción final. En modo coherente, es este un aspecto decisivo que entronca con la investigación aplicada. A partir de los conocimientos y hallazgos descubiertos, estos se ponen en juego, se contrastan y analizan, en el conjunto de la producción teórico-práctica. Es por ello que la estigmatización resultara del sufrimiento, al igual que la emancipación se convirtió en las ganas de luchar.

La relevancia de la CCT como estrategia de producción horizontal apuesta por modos de trabajo colectivo y cooperativo formando una suma a partir de la diversidad. Cada participante es parte de la producción, es copartícipe del proceso y del producto, no solo desde su ámbito de conocimiento específico, sino en sintonía y conjunción con una praxis colectiva e intersectorial. El cuarto y último elemento consiste en aspectos como la acción y la participación. Desde el trabajo social, sabemos de la complejidad que puede llegar a resultar un modelo de intervención aplicada en ciertos contextos, sobre todo en aquellos en los que los niveles de opresión imposibilitan el autodesarrollo. El uso de nuevos medios en la intervención social pasa por la implicación de las personas y los grupos donde se llevan a cabo proyectos y programas. Desde los planteamientos de los derechos humanos aplicados, por un lado, y de la acción social participativa y democrática, por otro, se descubre un horizonte donde el trabajo social puede hacer aportes de enorme consideración. La materialización de este acercamiento pasa por actitudes y dinámicas que contemplen valores democráticos en pugna con estilos autoritarios y jerárquicos que no están al nivel de sociedades democráticas, ni en la construcción de una ciudadanía cívica y participativa. La CCT puede ser una estrategia en pos de este acercamiento. Desde lo grupal, es decir, desde estrategias micro sociales, aporta un modelo cuyo proceso de trabajo es abierto, diverso, polivalente y en el que se tiene en cuenta todos y cada uno de las perspectivas y aportaciones de las y los partícipes.



Gracias a los resultados obtenidos en el trabajo de campo con personas en contexto de opresión y exclusión, como es el caso de las personas sin hogar, he podido comprobar que la aplicación de la CCT alberga espacios de construcción personal y colectiva, permitiendo la reconstrucción de identidades que han sido fragmentadas por la estigmatización. La CCT ha permitido que un grupo de personas puedan expresar sus sentimientos y sus experiencias desde un proceso de producción y desde el escenario. Ha hecho posible el reconocimiento del público, es decir, de una parte simbólica, pero fundamental, de la sociedad. Un reconocimiento que se convierte en revalorización (empoderamiento) y en la adquisición de capacidades en positivo de estas personas. Por todo ello, la opción metodológica de la CCT consta de un posicionamiento crítico frente a sistemas hegemónicos, de dominación u opresión, dirigidos a personas, grupos y comunidades que responden de manera diferente a los modelos establecidos por aquel. Es una opción que comporta una ideología liberadora, potenciadora de las capacidades de todos los seres humanos. Por todo ello, es práctica democrática.

A todo lo anterior, debo mencionar aspectos que, a modo de discusión, cuestionan la investigación. La alusión a categorías como dignidad y emancipación conlleva una complejidad que atañe a la aplicabilidad de la praxis planteada en este estudio. No puedo referirme a estas categorías como hitos mínimos alcanzados en el trabajo de campo. He intentado generar espacios estratégicos en los que se ha vislumbrado un proceso encaminado a la lucha por la dignidad y, más en la lejanía, la emancipación. En este sentido, a través del acto de la palabra y del cuerpo de los participantes, he constatado una cuestión que para ellos y ellas es vital: la necesidad de recuperar la dignidad, el anhelo de liberación de un sistema-modelo que los oprime y, cotidianamente, les causa sufrimiento. Sin embargo, en el contexto sociohistórico actual del sinhogarismo, este tipo de estrategias es para muchas personas de la ciudad de Sevilla un reto de enorme dificultad.

Las prácticas sociales institucionalizadas configuran unas prácticas que cuestiona seriamente el papel del trabajo social en el desarrollo y aplicación de una vida digna o de derechos humanos. Un ejemplo patente ha estado en las dificultades de establecer una metodología como la descrita en esta tesis. A las características de transitoriedad e inestabilidad propiciadas en los CA, hay que sumar el sometimiento de un itinerario constituido a través de la red de los servicios sociales como paradigma del modelo asistencialista aún persistente. La inestabilidad en la que se encuentran las PSH es un hándicap para

programar una intervención a medio o largo plazo con el colectivo, esto es una realidad significativa de cómo, por qué o para qué se interviene con esta población. La programación del teatro como técnica referencial de una metodología cualitativa centrada en la participación activa de los usuarios supuso un desafío para las instituciones. Desafío en cuanto a que una propuesta de este tipo, como cualquier otra, requiere de una continuidad y seguimiento para una óptima consecución de los fines que se plantean. La condición de inestabilidad antes anunciada es sintomática de la escasa importancia que se le da a los tiempos y espacios debidos como criterios relevantes en la intervención con personas sin hogar. A ello hay que sumar la inseguridad emocional de unas personas que necesitan de modelos reforzadores más que de medidas selectivas.

Esto no ha sido una circunstancia exclusiva de los CA, en espacios alternativos como Teatro de la inclusión, la condicionalidad transitoria de la mayoría de los participantes, ha sido, en esto diez años de activismo desde el teatro, un ejemplo de lo que suscribo a escala general. Las situaciones de precariedad constante en la que se encuentran estas personas conduce a que ellos y ellas tengan una urgencia sobrevenida desde la supervivencia. La idea de un autocuidado o de una reparación a partir de la recuperación de la identidad no es posible cuando el alma de la persona no tiene la suficiente calma para tomar conciencia de una realidad abrumadora impuesta. La relevancia de una propuesta del tipo que aquí he intentado defender es posible desde esta calma y, a su vez, esto redundo en un tipo de enfoque que aúne criterios de libertad de elección y capacidades, de aplicación de derechos reales y no ficticios y donde se contemple una acción social a partir del respeto por la vida humana, desde la dignidad de cada persona según sus necesidades y sus potencialidades.

Precisamente, por lo anterior, finalizo planteando la necesidad de ahondar en este camino abierto como es la matriz crítica de derechos humanos desde la investigación participativa aplicada desde el teatro. Este tipo de investigación nos permite afianzar la relevancia de la interdisciplinariedad de las ciencias sociales y el arte o, de manera específica, de los derechos humanos, el trabajo social y el teatro. El carácter relevante del mismo debe ser tomado como una investigación que debe ser tomada con el mayor rigor posible. No se trata de la aplicación de técnicas sin más, tampoco de la aquiescencia medianamente aceptable entre algunos conceptos y una metodología convenientemente al uso. Se trata de una praxis (teoría y práctica) metódicamente estructurada en función al objeto de estudio y de la intervención. Una praxis capaz de confrontar la vulneración

de derechos, que rompa con modelos hegemónicos que siguen perpetuando la división social y la opresión. Por esto, tengo que manifestar que el caso de esta tesis, aunque haya sido una tentativa de desarrollo de un modelo participativos desde el teatro, no ha podido superar el carácter aún dependiente que seguimos marcando entre investigadores-facilitadores y sujetos-participantes. De aquí, que el reto de una auténtica intervención en lo social como estrategia de materialización de derechos humanos, es decir, de dignidad y emancipación, siga siendo vigente.



## 7. Bibliografía

- Abreu, M.M. (2016). *Serviço social e a organização da cultura. Perfis pedagógicos da prática profissional*. Sao Paulo: Cortez Editora.
- Addams, J. (2013). *Hull House: El valor de un centro social*. Introducción de Ana Isabel Lima Fernández y Carmen Verde Diego. Madrid: Ediciones Paraninfo y Consejo General del Trabajo Social.
- Addams, J. (2014). *Veinte años en Hull House*. Murcia: Editum. Universidad de Murcia.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2008). *Dialéctica del iluminismo*. Recuperado de <http://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm>
- Adorno, T. (2005). *Dialéctica Negativa*. La jerga de la autenticidad. Madrid: Akal.
- Aguilar, M. J. (2013). *Trabajo Social. Concepto y Metodología*. Madrid: Ediciones Paraninfo y Cosnejo General del Trabajo Social.
- Alayón, N. (2016). A 50 años de la Reconceptualización. *Revista Debate público. Reflexión de Trabajo Social*, 6 (12), pp.149-164.
- Alayón, N y Molina, M.L. (2017). La desigualdad social desarrollo y desafíos del Trabajo Social desde la reconceptualización en América Latina. *Perspectivas: revista de trabajo social*, 17, pp. 43-66.
- Alemán, C.; y Fernández, T. (Coords.). (2008). *Introducción a los servicios sociales*. Madrid. UNED.
- Alexy, R. (2007). *Teoría de los derechos fundamentales*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Álvarez Faraco, J.L. (2016). *Memorias de un sueño. Teatro de la Inclusión*. (Mimeo).
- Ander Egg, E. (1979). *Diccionario del trabajador social*. Buenos Aires: ECRO.

Anderson, I. (2010). Services for homeless people in Europe: supporting pathways out of homelessness? En, Edgar, B. & Doherty, J. (Coords.), *Homelessness Research in Europe* (pp.41-65), Bruselas: Feantsa.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Bachiller, S. (2009). De la desafiliación a la reafiliación. Aportes de la antropología social para una mejor comprensión del sinhogarismo y los procesos de exclusión social. Zainak, Cuadernos de Antropología- Etnografía, 32, pp.833-853.

Bachiller, S. (2010). Exclusión, asilamiento y personas sin hogar. Aportes desde el método etnográfico. *Zerbitzuan, Revista de servicios sociales*, 47, pp.63-73.

Baliño, O. (1994). La aventura del Escambray. Notas sobre teatro y sociedad. La Habana: Editorial José Martí.

Baptista, I. (2010). Women and Homelessness. En, E. O'Sullivan, V. Busch- Geertsema, D. Quilgars and N. Pleace (Eds.), *Homelessness Research in Europe* (pp.163-186), Bruselas: Feantsa.

Baptista, I. (2016). Strategically moving forward in combatting homelessness in Spain. *European Journal of Homelessness*, 10 (2), pp. 89-110.

Barba, E. (1999). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.

Barba, E. (2008). *La conquista de la diferencia*. Lima: Editorial San Marcos.

Barbero, J.M. (2008). El método en el trabajo social. En, Fernández, T. y Alemán, C. (Coords.), *Introducción al trabajo social* (pp:394-436). Madrid: Alianza Editorial.

Barthes, R.(2012). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

Baruch Bush, R.A y Folger, J.P. (2010). *La promesa de la mediación. Cómo afrontar el conflicto a través del fortalecimiento propio y el reconocimiento de los otros*. Barcelona: Granica.

Bauman, Z. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma.

Bernad, R., Yuncal, R. y Panadero, S. (2016). Introducing the Housing First Model in Spain: First Results of the Habitat Programme. *European Journal of Homelessness*, 10 (1), pp.53-82.

Boal, A. (1989). *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen.

Boal, A. (2012). *La estética del oprimido*. Barcelona: Alba.

Boguet i Boreu, F. (2002). *Las juventudes libertarias y el teatro revolucionario*. Cuadernos libertarios. Fundación Anselmo Lorenzo. Madrid.

Bornat, J. (2001). Reminiscencia e historia oral: ¿universos paralelos o empeño común? *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 26, pp. 53-76.

Brecht, B. (2004). *Escrito sobre teatro*. Barcelona: Editorial Alba.

Bretherton, J. (2017). Reconsidering Gender in Homelessness. *European Journal of Homelessness*, 11 (1), pp.13-33.

Bruner, J. (2009). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial.

Bruner, J. (2010). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Buenaventura, E. (1985). Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. *Boletín cultural y bibliográfico*, 22 (4), pp. 41-46.

Burke, P. (2017). ¿Qué es la historia del conocimiento? Cómo la información dispersa se ha convertido en saber consolidado a lo largo de la historia. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.

Cabrera, P.J. (1998). *Huéspedes del aire: sociología de las personas sin hogar en Madrid*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.

Cabrera, P. (Dir.), Malgesini, G. y López, J.A. (2002). *Un techo y un futuro. Buenas prácticas de intervención social con personas sin hogar*. Barcelona: Icaria.

Cabrera, P.J. y Rubio, M.J. (2008). Las personas sin hogar, hoy. *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, 75, pp. 51-74.

Carballeda, A. J. (2002). *La intervención en lo social. Exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Buenos Aires: Paidós.

Cardona, M. (2012). *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*. Bogotá: Edición del Ministerio de Cultura de Colombia.

Cassas, D. y Raventós, D. (Ed.). (2017). *La renta básica en la era de las grandes desigualdades*. Barcelona: Montesinos.

Castel, R. (1995). De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso. *Revista Archipiélago*, 21, pp. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2763435>

Castel, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Recuperado de [catedracoi2.files.wordpress.com/2013/05/castel-robert-la-metamorfosis-de-la-cuestic3b3n-social.pdf](https://catedracoi2.files.wordpress.com/2013/05/castel-robert-la-metamorfosis-de-la-cuestic3b3n-social.pdf)

Celaya, G. (1955). *La poesía es un arma cargada de futuro* (poema). [www.gabrielcelaya.com/documentos\\_algunospoemas.php](http://www.gabrielcelaya.com/documentos_algunospoemas.php)

Chomsky, N. (2014). *Razones para la anarquía*. Barcelona: Malpaso.

Colectivo Amani. (1994). *Educación intercultural. Análisis y resolución de conflictos*. Madrid: Editorial Popular.

Consejo General de Trabajo Social. Definición Internacional de Trabajo Social. Recuperado de <https://www.cgtrabajosocial.es/DefinicionTrabajoSocial>

Cortina, A. (2017). *Aporofobia. El rechazo al pobre. Un desafío para la sociedad democrática*. Paidós.

Costa, M. (2010). El estudio de las personas sin hogar en geografía. Un estado de la cuestión. *Documents D'Análisis Geogràfica*, 56 (3), pp. 583-605.



De la Red, N. Y Brezmes, N. (2008). Trabajo social en España. En, Fernández, T. y Alemán, C. (Coords.), *Introducción al trabajo social* (pp:131-151). Madrid: Alianza Editorial

De Sousa, Boaventura. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20I.pdf>

Delgado, M. (2014). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 18 (2), pp. 68-80.

Deslauriers, J.L y Hurtubise, Y. (Dirs.). (2007). *El trabajo social internacional*. Lumen: Buenos Aires.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Estética.

Doherty, J. (2005). El origen del sinhogarismo: perspectivas europeas. *Documentación Social*, 138, pp.41-61

Doherty, J. (2001). Gendering Homelessness. En: Edgar, B. and Doherty, J (Eds.) *Women and Homelessness in Europe – Pathways, Services and Experiences* (pp.9–20), Bristol: The Policy Press.

Domergue, M., Derdek, N., Vaucher, A.C., de Francieux, L., Owen, R.; Robert, C., Spinnewijn, F. and Uhry, M (2015) *An Overview of Housing Exclusion in Europe: 2015*. Paris: Foundation Abbe Pierre.

Dussel, E. (Febrero de 2012). Walter Benjamin y la política de la liberación. Facultad de Filosofía. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://youtu.be/JuGyjGosmR4conferencia>.

Escudero, M, Alegría, A. y Galich, M. (1978). Debate sobre el teatro de creación colectiva. (1978). En: Garzón Céspedes, F. (Coord.). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp.43-74)). La Habana: Casa de las Américas.

Ewen, F. (2001). *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Dalma, F. (2016). Perspectives on women's homelessness. *The Magazine of FEANTSA (European Federation of National Organisation Working with the Homeless)*, pp. 2-4. Recuperado de <https://www.feantsa.org/.../summer-2016-perspectives-on-women>
- Ferguson, I., Ioakimidis, V., Lavalette, M. (2018). *Global Social Work in a political context. Radical Perspectives*. Bristol: Policiy Press, University of Bristol.
- Flores, A.C. (1990). *El teatro campesino de Luis Valdez*. Madrid: Pliegos.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Prometeo.
- Freire, P. (1969). Rol del trabajo social en el proceso de cambio. *Revista Hoy en el Trabajo Social*. Recuperado de [www.ts.ucr.ac.cr/html/reconceptualizacion/reco-04.htm](http://www.ts.ucr.ac.cr/html/reconceptualizacion/reco-04.htm)
- Freire, P. (1997). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI
- Freire, P. (2005). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Madrid: Siglo XXI.
- Fuentes, C. (2012). *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gallardo, H. (2007). Sobre el fundamento de los derechos humanos. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, 45 (115-116), pp. 9-24.
- Gallardo, H. (2009). *Derechos humanos como movimiento social*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Gallardo, H. (2010). Teoría crítica y derechos humanos. Una lectura latinoamericana. *Revista de Derechos Humanos y Estudios Sociales*, pp.57-89. Recuperado de [www.derecho.uaslp.mx/Documents/Revista%20REDHES/.../Redhes4-03.pdf](http://www.derecho.uaslp.mx/Documents/Revista%20REDHES/.../Redhes4-03.pdf)
- García Márquez, G. (2014). *Todos los cuentos*. Madrid: Literatura Random House.
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.
- García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro. Volumen 2*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.

- García, S. (2006). *Teoría y práctica del teatro. Volumen 3*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.
- Goffman, E. (2008). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2010) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2010.
- González, E., y Varney, H. (2013). *En busca de la verdad: Elementos para la creación de una comisión de la verdad eficaz*. Centro Internacional para la Justicia Transicional (ICTJ), Nueva York. Recuperado de <http://ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Book-Truth-Seeking-2013-Spanish.pdf>
- González, L. (1987). *El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural*. Madrid: Editorial Popular.
- Goytisolo, A. (2005). *Palabras para Julia*. Barcelona: Lumen.
- Gramsci, A. (2007). *La alternativa pedagógica*. México: Fontamara.
- Gramsci, A. (2011). ¿Qué es la cultura popular?. Serna, J y Pons, A. (Eds.): Universitat de Valencia.
- Grotowski, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Guinot, C. (2016). La centralidad de los vínculos relacionales en el ejercicio del Trabajo Social. En, Guinot, C y Ferran, A. (eds.), *Trabajo Social: arte para generar vínculos* (pp.155-166). Universidad de Deusto: Bilbao.
- Healy, K. (2001). *Trabajo social: perspectivas contemporáneas*. Madrid: Morata.
- Hegel, G.W.F. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada.
- Herrera, J. (2005). *El proceso cultural: Materiales para la creatividad humana*. Sevilla: Aconcagua.
- Herrera, J. (2008). *La reinención de los derechos humanos*. Recuperado de [ww.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/.../la-reinencion-de-los-derechos-humanos](http://ww.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/.../la-reinencion-de-los-derechos-humanos)

- Hobsbawm, E. (2012). *Omnibus: trilogía de las eras*. Barcelona: Crítica.
- Iamamoto, M. (2003). *El Servicio Social en la contemporaneidad*. Sao Paulo. Editora Cortez.
- Ibáñez, J. (2003). *Más allá de la sociología, el grupo de discusión: Técnica y práctica*. Madrid: Siglo XXI.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- Jeffries, S. 2018. Gran hotel abismo: Una biografía coral de la Escuela de Frankfurt. Madrid: Turner.
- Johnstone, K. (2002). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Klein, J.P. (2009). *Arteterapia: una introducción*. Barcelona: Octaedro.
- Lederach, J.P. (2007). *La imaginación moral. El alma y el arte de la construcción de la paz*. Bilbao: Bakeaz.
- Lehman, H.T. (2013). *Teatro posmoderno*. Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (CENDEAC).
- Lima, A.I. (2013). Laura Jane Addams: una biografía fascinante de compromiso ético-político. En, Addams, J. *Hull House: El valor de un centro social*. Madrid: Ediciones Paraninfo y Consejo General del Trabajo Social.
- Litvak, L. (2001). *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
- Mannay, D. (2017). *Métodos visuales, narrativos y creativos en investigación cualitativa*. Madrid: Narcea.
- Maqueda, M.L. (2006). La violencia de género: Entre el concepto jurídico y la realidad social. *Revista Electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, pp. 02:1- 02:13. Recuperado de <http://criminet.ugr.es/recpc/08/recpc08-02.pdf>
- Marcuse, H. (2016). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Austral.
- Mariel, A. (2013). *Teatro Obrero. Una mirada militante*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

Martín- Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.

Martín- Barbero, J. (2010). Desarrollo y cultura o la globalización desde abajo. En, Martinell, A. (Coord..) *Cultura y desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar* (pp. 25-42). Madrid: Siglo XXI.

Martinell, A.(Coord.). (2010). *Cultura y Desarrollo. Un compromiso para la libertad y el bienestar*. Madrid: Siglo XXI.

Martinelli, M.L. (2011). *Serviço Social: Identidade e alienação*. São Paulo: Cortez Editora.

Martinelli, M.L. (2011). O Serviço social e a consolidação de direitos: desafios contemporâneos. *Revista de Serviço social & saúde*.10 (2). Recuperado de [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50182](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50182)

Matus, T. (2016). *¿Vincular en tiempos de crisis? Aportes de los enfoques contemporáneos en Trabajo Social a una crítica de lo relacional*. En, Guinot, C y Ferran, A. (eds.), *Trabajo Social: arte para generar vínculos* (pp.13-36). Universidad de Deusto: Bilbao.

Maurandi, R. (2014). Estudios introductorios. Circunstancias históricas. En, Addams, J. *Veinte años en Hull House* (pp.23-43). Murcia: Editum. Universidad de Murcia.

Mayock, P. & Bretherton, J. (Eds.). 2016. *Women's homelessness in Europe*. London: Palgrave Macmillan.

Mayock, P. & Sheridan, S. (2016). Women and long-term homelessness. *The Magazine of FEANTSA (European Federation of National Organisation Working with the Homeless)*, pp. 4-7. Recuperado de <https://www.feantsa.org/.../summer-2016-perspectives-on-women>

McAdams, D.P. (1995). The life story. Recuperado de <http://www.sesp.northwestern.edu/foley/instruments/interview/>

Millones, L. (1992). *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte.

Miranda, M. (2003). *Pragmatismo, Interaccionismo simbólico y Trabajo Social. De cómo la caridad y la filantropía se hicieron científicas*. (Tesis Doctoral). Universitat Rovira I Virgili, Tarragona.

Morán, J.M.(2008). Corrientes filosóficas y teóricas que han influido en el Trabajo Social: funcionalismo, marxismo y teorías comprensivas. En, Fernández, T. y Alemán, C. (Coords.), *Introducción al trabajo social* (pp.153-199). Madrid: Alianza Editorial

Moss, K. & Singh, P. (2015). *Women Rough Sleepers in Europe: Homelessness and Victims of Domestic Abuse*. Bristol: Policy Press.

Motos, T. y Baraúna, T.M. (2009). *De Freire a Boal. Pedagogía del oprimido. Teatro del Oprimido*. Ciudad Real: Ñaque.

Motos, T y Fernnadis, D. (2015). *Teatro aplicado: teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Octaedro.

Muñoz, M. y Cordero, N. (2017). “La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla”. *Revista de Estudios Políticos. Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquia*, 50, pp.42-61.

Muñoz, M. y Cordero, N. (2017). Social work and applied theatre: creative experiences with a group of homeless people in the city of Seville, *European Journal of Social Work*, DOI: 10.1080/13691457.2017.1366298

Naciones Unidas. Centro de Derechos Humanos. (1995). *Serie de Capacitación No1.Derechos humanos y trabajo social. Manual para escuelas de servicio social y trabajadores sociales profesionales*. Recuperado de [cdn.ifsw.org/assets/ifsw\\_104630-7.pdf](http://cdn.ifsw.org/assets/ifsw_104630-7.pdf)

Narbona, M.D. (2005). El teatro de la “New Woman “ (cambio del SXIX al XX ). En, Narbona, M.D. y Ozieblo, B. (Eds.), *Otros escenarios. La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano* (pp 137-144). Barcelona: Icaria Editorial.

Navarro, V., Torres, J. y Garzón, A. (2011). *Hay alternativas. Propuestas para crear empleo y bienestar en España*. Madrid: Sequitur.

Netto, J.P. (2011). *Capitalismo monopolista e serviço social*. Sao Paulo: Cortez Editora.

Nussbaum, M. *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós, 2012.

Okuto, M & Smith, B. (2017). Reflecting on the Challenges of Applied Theatre in Kenya, *Research in drama education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22 (2), p. 292-300.

Omasta, M & Snyder- Young, D. (2014). Gaps, Silences and Comfort Zones: Dominant Paradigms in Educational Drama and Applied Theatre Discourse. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1(4), pp. 7-22.

Oliva, C. y Torres, F. (2012). *Historia del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Orwell, G. (2018). *1984*. Madrid: Debolsillo.

Padovese, M y Santin, F. (1995). Historia de arte y de anarquía. En, García Wiedemann, E.J. (Coord.), *De arte y de anarquía* (pp.27-35). Sevilla: Las siete entidades.

Parra, G. 2006. *Aportes al análisis del movimiento de reconceptualización en América Latina*. XVII Seminario Latinoamericano de Escuelas de Trabajo Social, San José de Costa Rica, [www.ts.ucr.ac.cr/html/reconceptualizacion/reco-05](http://www.ts.ucr.ac.cr/html/reconceptualizacion/reco-05)

Parton, N. (Ed.) (1996). *Social theory, social change and social work: an introduction. Social theory, social change and social work*. London: Routledge.

Payne, M. (2013). Applying citizenship social work with older people and people at the end of life. *Azarbe. Revista internacional de trabajo social y bienestar*, 2, 69-79.

Piscator. E. (1999). Teatro Político. En, Sánchez, J.A (Ed.), *La Escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (pp.256-263). Madrid: Akal.

Pleace, N. (2016). Exclusion by Definition: The Underrepresentation of Women in European Homelessness Statistics. En, Mayock, P. and Bretherton, J. (Eds.) *Women's Homelessness in Europe* (pp.105-126). London: Palgrave Macmillan.

Pleace, N. & Bretherton, J. (2013). *Measuring Homelessness and Housing Exclusion in Northern Ireland: A Test of the ETHOS Typology*. Belfast: Northern Ireland Housing Executive.



- Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Bristol: Intellect Books Ltd., 2009.
- Quintana, J.M. (1994). Trabajo social y pedagogía social. Relación entre sus campos y competencias profesionales. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, nº 9 págs. 173-183.
- Ramírez, J.D. (2011). La Identidad en tiempos de cambio: Una aproximación sociocultural. En, Monereo, C. y Pozo, J. I. (Comps.). *La identidad en en Psicología de la Educación* (27-44). Madrid: Narcea.
- Reyes, C.J. (2008). *El teatro en el nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad.
- Ricoeur, P. (2005). *Caminos del Reconocimiento*. Madrid: Editorial Trotta
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ruiz, E. (2005). *Intervención social: cultura, discursos y poder. Aportaciones desde la Antropología*. Madrid: Talasa.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Ruiz, E., González, A. y Sánchez, J.A. (2012). Profesionales frente a la intervención participativa. Comunicación y dimensión subjetiva. *Gazeta de Antropología*, 28 (1). Recuperado de [www.ugr.es/~pwlac/G28\\_06Esteban\\_Ruiz-Auxiliadora\\_Gonzalez-JoseA\\_Sanchez.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G28_06Esteban_Ruiz-Auxiliadora_Gonzalez-JoseA_Sanchez.html)
- Sánchez, J.A. 1992. *Brecht y el Expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha
- Sánchez, J.A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sánchez, J.A. (2012). Ética de la representación. Recuperado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/download/24330/19873>
- Sánchez, M.R. (2012). En los límites de la exclusión social: las personas sin hogar en España, *OBETS Revista de Ciencias Sociales*, 2, pp. 307-324.



Sánchez, M. R. (2012). En los límites de la exclusión social. Inmigración y sinhogarismo en España. *Revista de sociología*, 97, pp.829-847.

Sánchez-Medina, J.A., Macías, B.; Marco M.J. y García-Amián, Josue. (2005). Identidad cultural y alfabetización. En, M. Cubero y J.D. Ramírez Garrido –(Eds.), *Vygotsky en la psicología contemporánea. Cultura, mente y contexto* (pp. 112-125). Madrid: Miño y Dávila Editores.

Sen, A. (2010). *La idea de la justicia*. Madrid: Santillana.

Sofia, G. (Coord.). (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai.

Stanislavsky, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.

Tanaka, M.(Coord.). (1998). *Encuentros en cadena. Las artes escénicas en Asia, África y América Latina*. México: El Colegio de México.

Teatro Experimental de Cali (TEC). (1978). Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC. En: Garzón Céspedes, F. (Coord.). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp. 313-370). La Habana: Casa de las Américas.

Tsemberis, S. (2010). *Housing First. The pathways model to end Homelessness for people with mental health and substance use disorder*. Minnesota: Hazelden Publishing.

Tytell, J. (1999). *The Living Theatre, arte, exilio y escándalo*. Madrid. Los libros de la liebre de marzo.

Valcuende, J.M. (2006). De la heterosexualidad a la ciudadanía. *Revista de Antropología Iberoamericana*. 1(1), pp. 125-142. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/1704217.pdf>

Valverde, J. (2014). *Exclusión social. Bases teóricas para la intervención*. Madrid: Editorial Popular.

Vázquez, E. (1978). El teatro de creación colectiva en la América Latina. En, Garzón Céspedes, F. (Coord.) *El teatro latino americano de creación colectiva* (pp.131-162). La Habana: Casa de las Américas.

Vázquez, O (2008). Teoría de las principales figuras del Trabajo Social. En, Fernández, T y Alemán, C. (Coord.) *Introducción al trabajo social* (pp. 110-129). Madrid: Alianza Editorial.

Ventosa, V.J. (1990). *Animación teatral. Teoría, metodología y práctica*. Madrid: Editorial Popular.

Verde, C. (2013). Hull House: la ciencia al servicio de la reforma social. En, Addams, J. *Hull House: El valor de un centro social* (pp.19-35). Madrid: Ediciones Paraninfo y Consejo General del Trabajo Social.

Vélez, M y Fuentes, L. (2015). *La casa de Dionisio. Un estudio sobre el espacio escénico en la Atenas clásica*. Medellín: Fondo Editorial Universidad.

Vieites, M.F. (2006). Teatro y educación social: perspectiva histórica. En, Caride, J.A. y Vieites, M.F. (Coords.) *De la educación social a la animación teatral* (pp.49-92). Gijón: Trea.

Vieites, M.F. (2006). Una política teatral en democracia. Aspectos básicos. En, Caride, J.A. y Vieites, M.F. (Coords.) *De la educación social a la animación teatral* (pp.511-543). Gijón: Trea.

Young, I. M. (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Valencia: Cátedra.

Wang, W.J., Lin,, M.CH. (2017). Tackling local issues with applied theatre praxes in globalised Asia-Conclusion, *Research in drama education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22 (4), pp. 500-523.

Watson, I. (2000). *Hacia un tercer teatro. Eugebio Barba y el Odin Teatret*. Ciudad Real: Ñaque.

Watson, S. (2000). Homelessness Revisited: New Reflections on Old Paradigms. *Urban Policy and Research* 18(2), pp.159-170.

Williamson, E., Abrahams, H., Morgan, K & Cameron, A. (2014). Tracking Homeless Women in Qualitative Longitudinal Research. *European Journal of Homelessness*, 8 (2), pp.69-91.

### **Otras Referencias**

Climage y Melgar, F. (2014). *L'Abri*. Suiza. <http://youtu.be/-3NA09ghICE>

Svenska Filminstitutet (SFI) y Michal Leszczyłowski. (1988). “*Dirigido por Andrei Tarkovski. Recordando a Tarkovski*”. Barcelona: Track Media.

RTVE. (1997). *A fondo. Entrevista a Ernesto Sabato* por Joaquín Soler Serrano. Recuperado de [www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-ernesto.../991743/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-ernesto.../991743/)



## **8. Anexos**

### **8.1. Anexo 1**

“Carta de presentación a la Dirección y equipo técnico de los Centros de Acogida”.

Mi nombre es Manuel, he trabajado durante 4 años en el Centro de Acogida (de Mayo de 1997 a Noviembre de 2001. En 2007 participé en un Taller de Habilidades sociales y tratamiento de conflictos donde puede aplicar técnicas de la pedagogía y la producción teatral. Este taller fue organizado por SENDA entidad gestora del centro en aquella época. A partir de ahí pude desarrollar con un grupo de personas y con el soporte de esta entidad un proyecto que aún continúa en activo y que se llama “Teatro de la Inclusión”, que consiste en apoyar la participación, el empoderamiento y la creatividad con personas sin hogar a través del arte teatral.

Esta experiencia ha tenido una especial repercusión, para algunos/as participantes y profesionales y público que han visto las creaciones teatrales que el grupo ha realizado. Tanto es así que considero que el teatro puede llegar a ser un medio eficaz, flexible y abierto para trabajar con todo tipo de colectivos y fundamentalmente en contextos de exclusión social. Es por ello que he pedido la colaboración a Grupo 5 para desarrollar un trabajo de campo dentro de una línea de investigación aplicada y poder profundizar en este medio. Este trabajo de campo consistirá en la programación y realización de un “taller de expresión y creatividad” y en la asistencia y apoyo en otras actividades que sean necesarias para los equipos técnicos, monitores, etc. del centro. Por último, decir que este trabajo pretende ser un espacio de intercambio y aprendizaje desde una actitud de respeto y confianza, que sea de provecho y disfrute de todos y todas, fundamentalmente de las personas acogidas, pero también para aquellos y aquellas que deseen compartir este proceso.

Un saludo

Manuel Muñoz Bellerin

## 8.2. Anexo 2

### TALLER DE EXPRESIÓN Y CREATIVIDAD

Este Taller trata de ser un espacio abierto a la expresión y la creación desde las necesidades y potencialidades expresivas de cada participante.

El juego teatral y la diversión lúdica tendrán un lugar importante, siendo flexibles a aquellas propuestas y necesidades de las personas que asistan.

Por medio de dinámicas y técnicas podremos desarrollar destrezas y habilidades diferentes: la mediación y el tratamiento de conflictos, las relaciones personales, el desarrollo de la comunicación y el lenguaje, la expresión corporal, la relajación, etc. Dichas dinámicas, en un principio, se plantearán desde metodologías que tienen que ver con la pedagogía teatral pero pueden plantearse desde otros enfoques.

Aunque la pretensión inicial sea la de incentivar el arte teatral como un recurso expresivo, de desarrollo de las personas y el grupo, como medio de reconocimiento y representación social, etc., no queremos que se delimite desde un primer momento a “hacer teatro” o “montar una obra de teatro”, ya que puede convertirse en aquello que el grupo y los participantes consideren y necesiten. De ahí que el título del taller sea más abierto.

#### Destinatarios

- Todas las personas acogidas en el centro. A valorar por la dirección, los equipos correspondientes y los monitores del taller aquellas personas que muestren problemas de salud mental.
- No estará abierto a personas con adicciones o que hayan sido expulsadas del centro.
- Se considerarán aquellas personas que hayan salido del centro y estén en otros recursos.
- El número será de un mínimo de 5 personas a un máximo de 20.
- Se valora positivamente las derivaciones realizadas por los equipos técnicos del centro.

#### Temporalización

Sesiones de 2 horas semanales. En principio los miércoles de 10.00-12.00 pudiéndose trasladar a otros horarios más acordes con los participantes.

### 8.3. Anexo 3

#### MODELO DE ENTREVISTA ADAPTADO DEL MODELO DE THE LIFE STORY INTERVIEW. **Dan P. McAdams,**

1. Introducción: se le pide una breve descripción de su vida de no más de diez minutos.
2. Estructurar en capítulos o períodos su vida:
  - Si mirara usted su vida como si de una novela se tratara y pudiera dividirla en capítulos, ¿en qué capítulos la estructuraría?
  - ¿Cuáles son las circunstancias que le hacen estructurarlo así?
  - ¿En qué capítulos detecta buenas épocas y malas épocas de su vida?
3. Los acontecimientos críticos de la vida: momentos concretos que han sido importantes para usted, ubicándolos en tiempo y lugar.
  - ¿Cuál es el primer momento de su vida que recuerda?
  - ¿Podría decir un momento importante de su infancia?
  - ¿Podría decir un momento importante de su juventud?
  - ¿Podría decir un momento importante de su edad adulta?
  - ¿Cuál ha sido el mejor momento de su vida?
  - ¿Y el peor?
  - ¿Cuál ha sido el momento en el que su vida dio un giro importante? ¿Algún otro giro que quiera nombrar?
  - ¿Qué momento o momentos cree que han sido importantes para que usted se haya visto teniendo que vivir en la calle?
4. Desafío vital:
  - ¿Cuál ha sido el momento de mayor reto en su vida?
  - ¿Cómo lo manejó? ¿Cuáles fueron las estrategias que utilizó?
  - ¿Hubo personas que aportaron a su resolución?
5. Influencias positivas y negativas en la historia de vida:
  - ¿Qué personas, grupos o instituciones cree que han influido positivamente en su vida?
  - ¿Qué personas, grupos o instituciones cree que han influido negativamente en su vida?
6. Relatos culturales y familiares que han influido en su vida:
  - ¿Cómo cree que ha influido su familia en la vida que ha llevado?
  - ¿Y los/as amigos/as?
  - ¿Cree que los medios de comunicación o de ocio, como la tele, los libros, etc., le han podido influir? ¿Cómo?
7. Búsqueda de futuras alternativas para la historia vital:
  - Imagine un futuro suyo muy positivo y posible (no algo inalcanzable), en el que se solucionan sus problemas. ¿Qué futuro sería?
  - Y si imaginara el peor futuro, donde se cumplen sus temores, y también dentro de lo posible, ¿cuál sería este futuro?

## 8. Valores e ideología personal:

- ¿Cuáles diría que son sus valores morales fundamentales?
- ¿Y sus valores religiosos?
- ¿Y sus valores políticos?
- ¿Cree que todos estos valores han ido cambiando a lo largo de su vida? ¿Cómo?

## 9. Tema vital:

- Después de todo lo que hemos hablado, ¿cuál cree que es el tema principal de toda su narración? Puede haber un tema o varios.
- ¿Por qué cree que este tema ha influido tanto en su vida?

## Preguntas desde las Hipótesis y Categorías

### Relaciones

1. ¿Cómo te ves a ti mismo/a? ¿Qué imagen tienes de ti? ¿Podrías describirla? (Identidad, autopercepción)
2. ¿Cómo crees que te ven los demás: la familia, amigos/as, personas conocidas, etc.? ¿Estas percepciones están sometidas a un tipo de sentimiento de culpabilidad, de autocensura o de vergüenza por tu parte? (Identidad social, Contextualización social de la vergüenza...)
3. ¿Cómo crees que afecta a estas percepciones o ideas el mayor o menor conocimiento que tienen los demás acerca de tu historia personal? (Desacreditada, Desacreditable)
4. ¿Como ves las relaciones que se establecen entre las personas que están en la misma situación que tu?
5. ¿Crees que el taller de teatro está permitiendo cambiar estas relaciones?. ¿Que tipo de relaciones se establecen entre los participantes del grupo en el taller de teatro?.
6. Las actividades programadas en el taller de teatro, ¿de qué tipo son, según tu opinión? ¿Te resultan útiles, interesantes, que están consiguiendo algo para tus necesidades y/o habilidades como persona? Por ejemplo, ¿permiten una mejor comunicación, tratamiento de tus problemas personales o sociales, te hacen conocerte mejor, cambia las percepciones propias y del resto del grupo....?